FILM

PAULA PRENTISS (USA)

• NR 38 (1241) • ROK XXVII • 17 WRZEŚNIA 1972 • CENA 3 ZŁ

Delegacja filmowców bułgarskich. Od lewej: Katia Paskalewa, Cwetana Manewa i Milen Penew

tydzień w filmie

● 5 września rozpoczęły się Dni Filmu Bułgarskiego w Polsce. Z tej okazji odbyła się w warszawskim kinie „Skarpa" uroczysta premiera filmu „Kozi róg". Na premierę przybyła delegacja filmowców bułgarskich: Strahił Nikołow, przedstawiciel kinematografii bułgarskiej, aktorka Katia Paskalewa, odtwórczyni głównej roli kobiecej w filmie „Kozi róg", aktorka Cwetana Manewa oraz aktor Milen Penew, odtwórca jednej z głównych ról w „Kozim rogu". Goście spotkali się z dziennikarzami warszawskimi na konferencji prasowej, ponadto odwiedzili Wrocław i Opole.

Z okazji Dni Filmu Bułgarskiego na nasze ekrany weszły filmy: „Zandarm z gór" Griszy Ostrowskiego, „Winowajca potrzebny od zaraz" Borisława Szaralijewa oraz „Gniewna podróż" Nikoły Korabowa. Ponadto w warszawskim kinie „Reduta" odbywa się retrospektywny przegląd filmów bułgarskich. Film „Kozi róg" ma wejść do szerokiego rozpowszechniania w terminie późniejszym.

● Z okazji XXXIII rocznicy agresji niemieckiej na Polskę, w warszawskim kinie „Non-stop" zorganizowano przegląd polskich filmów wojennych, ukazujących udział Polaków w II wojnie światowej. Impreza potrwa cały wrzesień; w programie znalazły się m. in. polskie filmy z lat pięćdziesiątych: „Wolne miasto", „Orzeł", „Kanał" itp.

● Z okazji zbliżającej się XXX rocznicy powstania Ludowego Wojska Polskiego, ogłoszono konkurs otwarty na nowelę filmową oraz scenariusz filmu fabularnego. Organizatorami konkursu są: Naczelny Zarząd Kinematografii, Główny Zarząd Polityczny Wojska Polskiego, Stowarzyszenie Filmowców Polskich i Związek Literatów Polskich. Nadesłane prace dotyczyć mogą takiej problematyki jak: ludowy rodowód oficera; współżycie różnych pokoleń żołnierzy; dojrzewanie młodego oficera, pełniącego odpowiedzialną funkcję w wojsku; kształtowanie charakteru młodych ludzi odbywających służbę wojskową; działalność naukowców pracujących dla wojska; życie oficera rezerwy w cywilu oraz podczas odbywania służby; prace jednostek lub zespołów wojskowych dla społeczeństwa itp. Nadesłane nowele filmowe nie powinny przekraczać objętości 30 stron maszynopisu, zaś scenariusze — 80 stron maszynopisu. Jury oceniać będzie wyłącznie prace nigdzie dotąd nie publikowane. Termin nadsyłania prac (adres: Naczelny Zarząd Kinematografii, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23) upływa z dniem 20 lutego 1973 roku.

W konkursie na nowelę filmową przewidziane są nagrody: I — 25 tysięcy złotych, II — 20 tysięcy złotych, III — 15 tysięcy złotych. Ponadto przyznane zostaną trzy wyróżnienia po 5 tysięcy złotych. W konkursie na scenariusz przewidziano nagrody: I — 50 tysięcy złotych, II — 40 tysięcy złotych oraz III — 30 tysięcy złotych, a także dwa wyróżnienia po 10 tysięcy złotych.

Szczegółowych informacji udziela Naczelny Zarząd Kinematografii (adres jak wyżej), pokój nr 20 lub telefon 26—80—72.

projekty i realizacje

● Stanisław Lenartowicz rozpoczął zdjęcia do filmu „Opętanie" (PRYZMAT), według scenariusza Andrzeja Szczypiorskiego. W rolach głównych występują: Barbara Wrzesińska, Alicja Jachiewicz i Stanisław Mikulski. Po zdjęciach w Warszawie i okolicy, ekipa przeniosła się do Wrocławia. Niebawem zamieścimy reportaż z realizacji tego filmu.

● Jak już podawaliśmy, Jan Batory przystąpił do realizacji filmu „Jezioro osobliwości" (PRYZMAT), według książki Krystyny Siesickiej. W głównych rolach dziecięcych występują: Maria Kowalik, Romuald Drzazga i Mirosław Konarowski. Bohaterów dorosłych zagrają Ewa Krasnodębska i Stanisław Zaczyk. Zdjęcia realizowane są w Warszawie.

KRÓTKI METRAŻ

● Sławomir Idziak („Papierowy ptak") rozpoczął w „CZOŁÓWCE" realizację filmu „Kundel". Jest to kolejny film tego reżysera przeznaczony dla dzieci. Autorami scenariusza są Mieczysław Kumorek oraz reżyser, operatorem — Michał Bukojemski. Będzie to poetycka opowieść o dorastającym chłopcu, o jego tęsknotach, o poszukiwaniu piękna w życiu codziennym. Film realizowany jest w Krakowie.

tematy dnia

PIĘĆ PORTRETÓW

Andrzej Trzos - Rastawiecki („Egzamin", „Champion", „Trąd") pracuje nad montażem barwnego, średniometrażowego dokumentu o Polsce współczesnej, zatytułowanego roboczo „Sylwetki". Film przeznaczony jest do rozpowszechniania w zagranicznych programach telewizyjnych.

— Zgodnie z koncepcją wstępną, film ma przekazywać pewną ilość wiadomości o naszym kraju. Pozycje tego typu powstawały u nas już dawniej; najczęściej prezentowały migawkowy obraz polskiego przemysłu, zabytków, krajobrazu itp. Myślę, że dziś nie warto już powtarzać tamtej, impresyjno-krajoznawczej formuły. Nasz film jest więc inny: składa się z pięciu portretów, których bohaterami są ludzie, różniący się wiekiem, wykształceniem, statusem społecznym.

— Czy poszczególne portrety będą miały charakter wywiadów przed kamerą?

— Nie. Pokazujemy naszych bohaterów głównie przy pracy, w trakcie codziennych zajęć, na tle ich środowiska rodzinnego czy zawodowego. Myślę, że dzięki temu będziemy mogli zawrzeć w filmie więcej informacji o naszym kraju.

— Czy bohaterowie poszczególnych epizodów są typowymi przedstawicielami określonych grup społecznych, zawodowych czy regionalnych?

— Sprawa jest dość skomplikowana. Rozpoczynając pracę nad scenariuszem zdawaliśmy sobie sprawę, że powodzenie filmu zależy w dużej mierze od tego, kogo w nim sportretujemy. Powinni to być typowi przedstawiciele społeczeństwa, ale przecież typowi robotnicy, rolnicy czy intelektualiści istnieją tylko jako modele statystyczne. Ostatecznie postanowiliśmy pokazać ludzi, którzy zwyciężyli w ogólnopolskich plebiscytach radiowych czy prasowych. Prezentujemy „Młodzieżowego Bohatera Roku", „Mistrza Plonów", zdobywcę „Orderu Uśmiechu" itp. Oczywiście, bohaterowie dobrani według tego klucza muszą z konieczności wyrastać ponad przeciętność. Tak na przykład „Mistrz Plonów" potrafi łączyć pracę na roli ze studiami, jest zarazem posłem — notabene najmłodszym w Sejmie. Inni bohaterowie są także niezwykli: zarazem jednak ich praca, działalność społeczna, ich życiorysy — wiążą ich silnie z naszym krajem. Pokazując ich, pokazujemy zarazem jakiś istotny fragment Polski.

— W ubiegłym roku zrealizował pan „Trąd". Kiedy rozpocznie pan pracę nad swym drugim filmem fabularnym?

— Przygotowuję w tej chwili scenariusz, ale o konkretach wolę na razie nie mówić.

— Czy to znaczy, że w najbliższym czasie będzie pan realizował wyłącznie filmy dokumentalne?

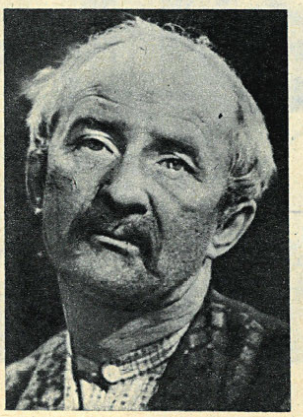
— Nie. Równolegle z pracą nad montażem „Sylwetek" przygotowuję spektakl telewizyjny — adaptację powieści Hansa Fallady „Każdy umiera w samotności".

— Realizując film fabularny, wykorzystywał pan pewne rozwiązania typowe dla dokumentu. Czy sięgnie pan do tych rozwiązań także teraz, pracując dla telewizji?

— Kręcąc film dokumentalny, staramy się wyzwolić w portretowanych bohaterach pewną spontaniczność. Tę metodę pracy próbowałem stosować w trakcie realizacji „Trądu": umieszczałem moich aktorów w sugestywnych sytuacjach, które narzucały określony styl gry. Oczywiście, te sytuacje musiały być jak najbardziej zbliżone do rzeczywistych. Tej metody nie można stosować w telewizji, gdzie każdą scenę trzeba rozgrywać w zamkniętych pomieszczeniach, w ograniczonej przestrzeni, wypełnionej dekoracjami. Teatr TV jest zawsze stylizacją, nie ma w nim miejsca na weryzm. Aby jednak spektakl telewizyjny zawierał w sobie coś z atmosfery autentycznych wydarzeń w Niemczech z lat 1940 — 1945, spróbuję uzupełnić akcję widowiska archiwalnymi materiałami filmowymi z tamtego okresu. Chodzi mi jednak nie o stylistykę dokumentu, lecz raczej o taką właśnie interpretację tekstu Fallady.

Rozmawiał: ski

STANISŁAW MILSKI NIE ŻYJE



Stanisław Milski w filmie „Celuloza"

4 września zmarł w Warszawie Stanisław Milski, znany aktor teatralny i filmowy. Urodził się w roku 1897 w Czechowie na Podkarpaciu; z wykształcenia był technikiem scenografii i kostiumologii oraz tancerzem; ukończył szkołę baletową w Poznaniu. W teatrze pracował od roku 1916; przez długie lata był aktorem Teatru „Wybrzeże" w Gdańsku.

W filmie zadebiutował w roku 1952 w „Gromadzie" (rola sekretarza gminnego). Dalsze ważniejsze role: 1954 — „Celuloza", „Pod gwiazdą frygijską", 1955 — „Pokolenie", „Godziny nadziei", 1956 — „Podhale w ogniu", 1957 — „Ziemia", 1958 — „Ewa chce spać", „Popiół i diament" (znakomita rola dziennikarza Pieniążka), „Pożegnania", 1959 — „Biały niedźwiedź", „Krzyż Walecznych", 1960 — „Miasteczko", „Szatan z siódmej klasy", 1961 — „Ostrożnie, yeti!", 1962 — „Komedianty", 1963 — „Kryptonim Nektar", 1964 — „Echo", „Gdzie jest generał" (rola tytułowego generała niemieckiego), 1966 — „Faraon", 1968 — „Hrabina Cosel", 1969 — „Czerwone i złote", „Kierunek Berlin", 1970 — „Jak rozpętałem II wojnę światową". Grał także w filmach telewizyjnych.

Alicja Jachiewicz, Stanisław Mikulski i Stanisław Lenartowicz na planie filmu „Opętanie"

OSOBLIWA MIŁOŚĆ

Włoski pisarz Alberto Bevilacqua jest silnie związany z rodzinną Parmą; wszystkie jego utwory są poświęcone temu miastu i wspomnieniom z czasów młodości. Do filmu Bevilacqua trafił w sposób dość przypadkowy, ale — jak sam twierdzi — bardzo naturalny. *„Gdy zamieniałem pióro na kamerę* — pisze w jednym z artykułów — *nie czułem żadnej różnicy. Po prostu w pewnym momencie doszedłem do wniosku, że muszę wyrażać swoje myśli i uczucia w inny sposób niż dotychczas. Technikę realizacji zdjęć można w końcu opanować, nawet nie mając przedtem o filmie żadnego pojęcia: jest to tak, jak z nauką jazdy autem".*

Bevilacqua debiutował przed dwoma laty filmem „La Califa" z Romy Schneider. Tę tragiczną opowieść o kobiecie, która nie może znaleźć dla siebie miejsca w życiu, przyjęto z niewielkim zainteresowaniem. Film porównywano do utworów literackich realizatora. Był tutaj uchwycony wizerunek Parmy, niziny nad Padem, a także były tu, jak zawsze, wspomnienia z czasów młodości. „La Califa", choć pomyślana ambitnie, nie stanowiła jednak poważnego osiągnięcia artystycznego.

„Osobliwa miłość" to drugi film reżysera, znacznie bardziej udany od poprzedniego. Jest to historia dojrzałego mężczyzny, Federica (Ugo Tognazzi), który ma ojca antyfaszystę (tę rolę gra także Tognazzi). W latach trzydziestych ojciec bierze czynny udział w manifestacjach przeciwko Mussoliniemu. Katowany przez bojówkarzy w czarnych koszulach, więziony kilkakrotnie, wyjeżdża do Hiszpanii, by walczyć przeciw frankistom. Po powrocie do domu nie zastaje już rodziny. Żona umieszczona została w zakładzie dla obłąkanych.

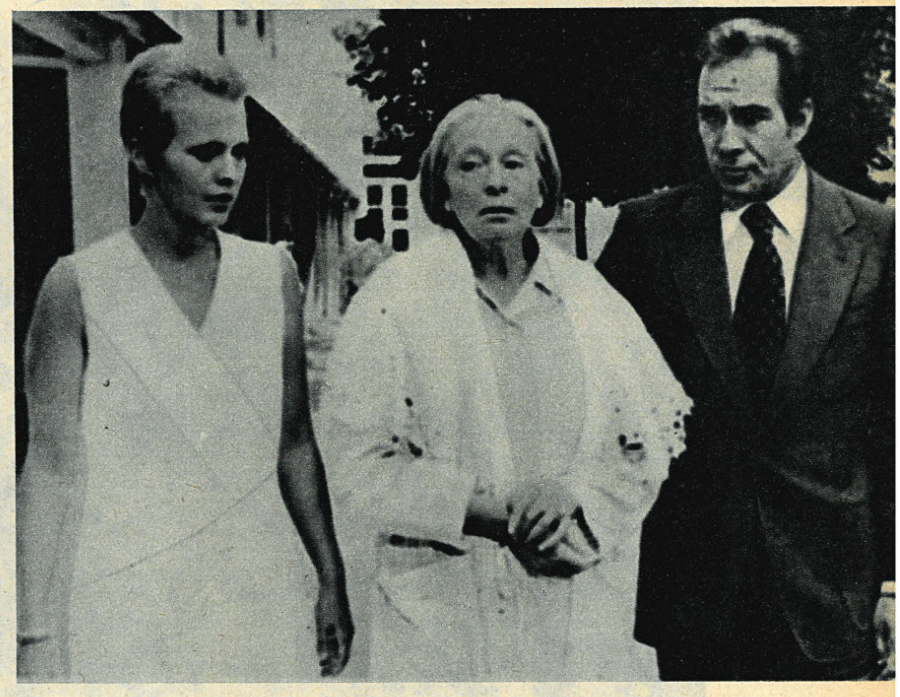
Po latach Federico wyjeżdża do Rzymu. Tam wiąże się z dziewczyną z bogatej rodziny. Jego życie, pozbawione wszelkich problemów, jest dostatnie, ale jałowe i puste. W pewnym momencie Federico buntuje się przeciwko otoczeniu i w poszukiwaniu przeszłości powraca do Parmy. Odnajduje ojca — i stare przeżycia znowu ożywają. Odwiedza dawnych faszystów, wdaje się z nimi w bijatykę, odzyskuje sympatię ojca. Nadjeżdża żona, która — oczarowana miastem — pozostaje z nim. Oboje odwiedzają matkę w domu obłąkanych. Jest już starą kobietą, pogodzoną ze swoim losem. Pewnego dnia umiera ojciec. Jego śmierć jest wstrząsem dla Federica. Postanawia pozostać w Parmie i rozejść się z żoną, która wiele co prawda zrozumiała, ale nie jest zdolna mu towarzyszyć.

„Osobliwa miłość" kończy się pojednaniem bohatera z przeszłością. Nie to jest jednak w filmie najważniejsze. Bevilacqua potrafi umiejętnie odmalować żywe w niektórych częściach Włoch nastroje antyfaszystowskie. Pod tym względem „Osobliwa miłość" zbliżona jest do filmów Bernardo Bertolucciego „Przed rewolucją" i „Konformista". W filmie jest ten sam delikatny poetycki nastrój, a jednocześnie klimat nonkonformizmu i buntu. W warstwie wspomnieniowej jest tu wiele reminiscencji z „Poszukiwań straconego czasu" Marcela Prousta. To samo uparte drążenie przeszłości, która nieustannie powraca w myślach bohatera i paraliżuje jego poczynania. Jednocześnie widoczne jest przeświadczenie, że podróż w krainę przeszłości nie była przedsięwzięciem straconym.

Bevilacqua ukazuje w swym filmie wizerunek Włoch nieczęsto spotykany w utworach innych reżyserów. Dzięki temu nasza znajomość tego kraju, którą wynosimy ze wszystkich filmów włoskich od czasów neorealizmu Rosselliniego i De Siki — po współczesnych twórców, wzbogaca się o nowy rys, tak istotny na mapie politycznej Włoch. Poznajemy źródła współczesnych tendencji antyfaszystowskich, które przed czterdziestu laty były tak samo żywotne jak dziś.

Na tegorocznym festiwalu filmowym w Karlovych Varach film został przyjęty z dużym uznaniem. Podkreślano jego antyfaszystowską wymowę i autobiograficzne reminiscencje autora. „Osobliwa miłość" zdobyła jedną z głównych nagród.

Jask



„Questa specie d'amore", film produkcji włoskiej, reż. Alberto Bevilacqua

Przeszłość, która paraliżuje
Jean Seberg, Evi Maltagliati, Ugo Tognazzi

głosy i *głosy*

PO UCHWALE KC KPZR

Uchwała Komitetu Centralnego KPZR „O środkach dalszego rozwoju kinematografii radzieckiej", o której donosiliśmy przed tygodniem, znalazła szeroki oddźwięk w prasie moskiewskiej. PRAWDA (nr 235) poświęciła uchwale obszerny artykuł wstępny, w którym czytamy m. in.:

„KC KPZR zaznaczył, że Komitet do Spraw Kinematografii przy Radzie Ministrów ZSRR niedostatecznie urzeczywistniał państwowe kierownictwo nad rozwojem sztuki filmowej w naszym kraju, nie zapewnił właściwego kierunku polityce repertuarowej (...) w wielu wypadkach zaniżał ideowo-artystyczne kryteria przy ocenie kierowanych do rozpowszechniania filmów. Nierzadko świadomie skierowywano do produkcji niepełnowartościowe scenariusze, realizacje filmów powierzano reżyserom niedostatecznie przygotowanym zawodowo. Nie stosowano z należytą efektywnością moralnych i materialnych środków oddziaływania, zmierzających do tworzenia dzieł o wysokich walorach.

Związek Filmowców Radzieckich nie wykorzystuje wszystkich możliwości dla podwyższenia poziomu radzieckiej sztuki filmowej. Związek ten winien nieustannie troszczyć się o ideowo-estetyczne kierowanie pracą filmowców, z większą odpowiedzialnością zajmować się problemami podnoszenia ich sprawności zawodowej, pogłębiać zainteresowanie sprawami codziennego życia".

Gazeta poświęca wiele uwagi polityce scenariuszowej. Czytamy tu m. in.: **„Podkreślając znaczenie scenariusza, jako podstawy dzieła filmowego, określającego jego ideowe i artystyczne wartości, KC KPZR zalecił Komitetowi do Spraw Kinematografii, aby w sposób zasadniczy poprawił działalność na tym odcinku. W tym celu należy zapewnić w praktyce perspektywiczne planowanie produkcji filmowej, przewidując podstawowe kierunki tematyczne, różnorodność gatunkową, a także najbardziej celowe wykorzystanie środowiska twórczego. KC KPZR zobowiązał Komitet do Spraw Kinematografii, aby realizować co roku 15—20 państwowych zamówień u czołowych twórców filmu radzieckiego, a to w celu przygotowania znaczących dzieł, poświęconych najważniejszym problemom współczesności i bohaterskiej historii narodu radzieckiego. Polecono także utworzyć centralne studio scenariuszowe i bardziej aktywnie nakłaniać utalentowanych pisarzy do współpracy nad nowymi scenariuszami oraz systematycznie organizować konkursy scenariuszowe".**

Druga czołowa gazeta radziecka, IZWIESTIA (nr 198), omawia w związku z uchwałą aktualną sytuację w filmie radzieckim. **„Bywa często i tak — pisze gazeta — że film jest poświęcony ważnemu i aktualnemu tematowi, ale na ekranie nie znajduje to właściwego odzwierciedlenia: zbyt lekko, bez myśli twórczej i talentu, nierzadko w pośpiechu, powierzchownie i ilustracyjnie podchodzi twórca do tej sprawy. Pojawiają się na ekranach utwory, w których bezkrytycznie wykorzystuje się zapożyczone z zagranicznych filmów przykłady, obce sztuce realizmu socjalistycznego. Zbyt nieśmiało sięgają filmowcy do życia, do rzeczywistości, aby wynaleźć i przedstawić na ekranie pełne, żywe charaktery współczesnych nam ludzi".**

W zakończeniu IZWIESTIA pisze: **„Ten ważny partyjny dokument świadczy o gorącym zainteresowaniu partii dla stworzenia warunków najbardziej sprzyjających nowemu rozkwitowi kina radzieckiego, oznacza nowy etap w życiu sztuki filmowej. Uchwała otwiera przed twórcami nowe, szerokie horyzonty, wzywa ich do nowych, artystycznych odkryć — w imię wielkiego postępu społeczeństwa radzieckiego".**

Uchwała KC KPZR wywołała szerokie echo w całym radzieckim świecie filmowym. Na łamach gazet i czasopism kulturalnych czołowi twórcy wypowiadają się na tematy poruszone w tym doniosłym dokumencie. Do problematyki tej jeszcze powrócimy.

zpca

Nie wstydź się łez na „Love Story"

O „Love Story" należy pisać poważnie, bo na to zasługuje. Nie wykręcać się mitami i archetypami, nie wypreparowywać z fabuły struktur, bo z żywego dzieła pozostaje szkielecik, a zwłaszcza nie zwalać wszystkiego na „socjologiczny fenomen". Obficie

BOŻENA JANICKA

publikowane z okazji sukcesu „Love Story" okrzyki zdumienia, że w świecie zdominowanym przez seks żywe jest widać pragnienie uczuć, nie są zbyt odkrywcze. Objawienie, że miłości nie ma, „tylko seks, mój stary, nic więcej" — spada bowiem na czło-

Magia kina

IPU DZIECKO I WOJNA

Okres minionej wojny stał się w kinematografii europejskiej swoistym poligonem doświadczalnym, na którym wypróbowuje się dziesiątki konwencji i najróżniejsze warianty fabularne, niewiele już w końcu mające wspólnego z poważnym traktowaniem tematu. Zarówno wielkie sensacyjne widowiska w rodzaju „Tylko dla orłów", jak i — na drugim biegunie — kameralne filmy psychologiczne, do których należy także omawiana tutaj „Śmierć Ipu", są dość typowym przykładem nie tyle już nawet efektownego, ile efekciarskiego wykorzystywania dramatu ostatniej wojny. W dodatku, to również obserwujemy coraz częściej, twórcy mniejszego formatu chętnie powielają znane wzorce fabularne, mieszając i krzyżując ze sobą rozmaite ich odmiany, z czego powstaje przedziwna mozaika uprzykrzonych i nie najszczęśliwiej dobranych barw.

W „Śmierci Ipu", którą zrealizował Sergiu Nicolaescu, znany naszej publiczności jako twórca kilku historycznych superprodukcji z „Michałem Walecznym" na czele, powraca wielokrotnie już eksploatowany temat: dziecko i wojna. Od czasu „Zakazanych zabaw" René Clémenta, a zwłaszcza — „Dziecka wojny" Andrieja Tarkowskiego czy „Ja, Julinka i koniec wojny" Karela Kachyny, niewiele już o tym powiedziano ciekawego. Nakręcono natomiast masę filmów powielających udane wzory, odznaczających się zazwyczaj skłonnością do zadumy i liryzmu, do charakterystycznej deformacji świata oglądanego oczyma najmłodszych, świata, w którym moralna ocena faktów i wydarzeń zostaje uwielokrotniona przez wrażliwość i naiwność dziecięcych doznań.

Wydarzenia, których świadkiem jest młodociany bohater, nie bywają też tuzinkowe. Byłyby one dość „mocne" nawet dla dorosłego obserwatora, ale twórcom zależy oczywiście na wywołaniu szokującego efektu na linii: wrażliwość dziecka — okrucieństwo starszych. W „Śmierci Ipu" pozornie doskonale o to zadbano, przygotowując wielką kluczową scenę, w której tytułowy bohater — poczciwy i dobroduszny wiejski głupek — podpisuje cyrograf na własne życie, w zamian za luksusowy pogrzeb, piękny nagrobek i kawałek ziemi

JERZY PELTZ

dla swych krewnych. Za tę cenę ma uratować ofiarowujących mu to wszystko miejscowych notabli, z popem, notariuszem i lekarzem na czele, którym grozi śmierć z ręki niemieckich okupantów — jako odwet za zamordowanie w wiosce hitlerowskiego żołnierza. Po prostu Ipu weźmie czyjąś winę na siebie i zgłosi się do Niemców.

Scena, o której mowa, mogłaby mieć iście Buñelowski wymiar, gdyby nie tandetność ca-

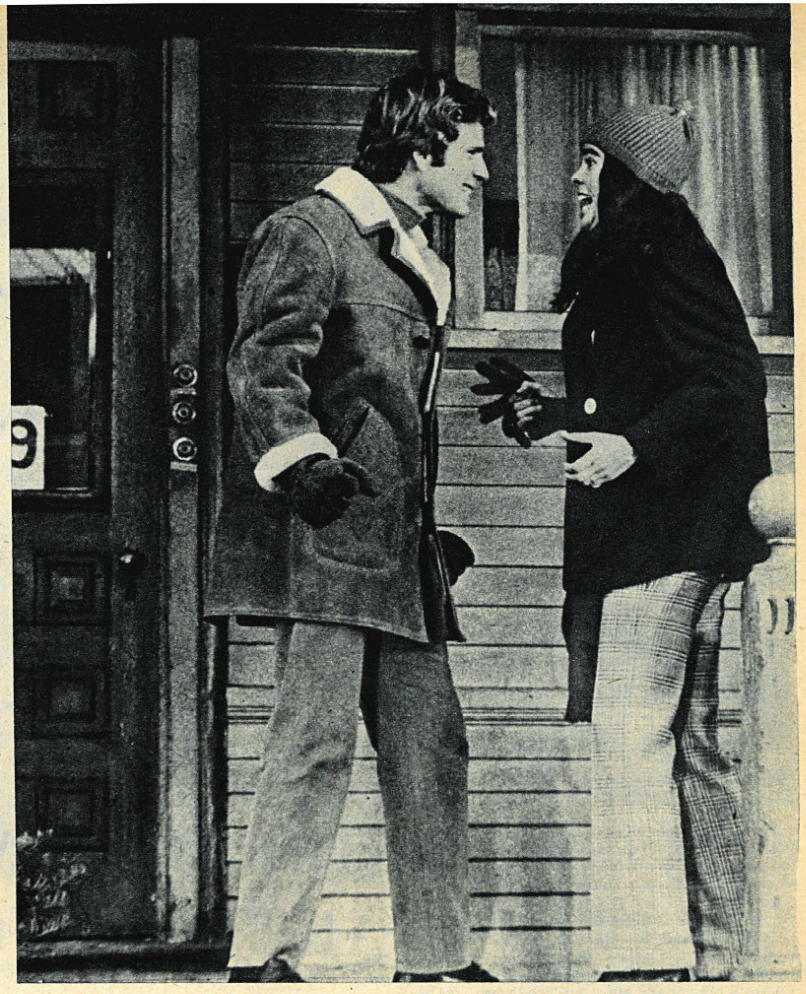
wieka w okolicach matury. Później się z tego wyrasta.

Jeśli „Love Story" można uznać za fenomen, natura tego fenomenu jest raczej magiczna, niż socjologiczna. Film przywołał na krótko dawno minioną magię kina. Oczywiście, można się do niej dobierać socjologicznym wytrychem, zastanawiać się, jakie potrzeby i tęsknoty musi film wydobyć na jaw, żeby mógł zafascynować miliony ludzi, ale rzecz będzie się zawsze sprowadzała do tego, że oglądamy na ekranie jakąś historię niewiele na pozór różniącą się od innych: bohaterowie to dwoje ludzi, których kiedy indziej moglibyśmy nie zauważyć — i czujemy, że jest to opowieść zwyczajna, a jednocześnie taka, która zdarza się tylko raz.

Od strony artystycznej bestseller jest zazwyczaj tradycyjny. Tradycyjne konwencje nie są jednak w stanie aż tak zastraszyć widzów, nawet tych najbardziej wybrednych; dopiero za progiem małodusznie wyprą się wzruszenia i potulnie przytakną, że to „Trędowata". Miałabym ochotę na chwilę zwątpić w dogmat, że nie ma sztuki filmowej bez oryginalności. Może w dramaturgii bestsellera Ericha Segala, w budowie postaci, w dialogu, w wyborze aktorów przez reżysera Arthura Hillera jest jednak coś na tyle świeżego, iż stara, tradycyjna konstrukcja — w tym wypadku jest nią zasada „mściwego losu" — nie razi. Zresztą — czy kino zawsze musi być sztuką? O magię w końcu trudniej niż o sztukę.

Jak wszystkim wiadomo, niezależnie od tego, czy widzieli „Love Story" czy nie, film zaczyna się króciutkim epitafium poświęconym bohaterce: *„Co można powiedzieć o dziewczynie zmarłej w dwudziestym czwartym roku życia? Że kochała Bacha, Beethovena i Mozarta. I Beatlesów. I mnie"*. Najistotniejsze dla całej opowieści będzie więc, kim była zmarła dziewczyna. Musiało być w niej coś więcej, a nie tylko to, czego dowiedzieliśmy się w pierwszym zdaniu. Inaczej nie byłoby po co oglądać filmu.

Jenny różni się jednak od klasycznej heroiny tego gatunku. Niezwykłość tej postaci wydaje mi się decydująca dla sukcesu „Love Story". To nie anielica z melodramatu, która żyje w radosnym zachwyceniu, a na końcu efektownie umiera. Dziewczyna z „Love Story" jest twarda, chwilami nieznośna, irytująca — ale w końcu drugiej takiej nie ma. Żeby ją zdobyć, trzeba się do niej przedrzeć, zmusić do trudu, wyrzeczenia, ofiary. To chyba czyni ją dla Olivera kimś niezastąpionym i jedynym. Nie znajdzie ani drugiej takiej dziewczyny, ani drugiej takiej miłości.



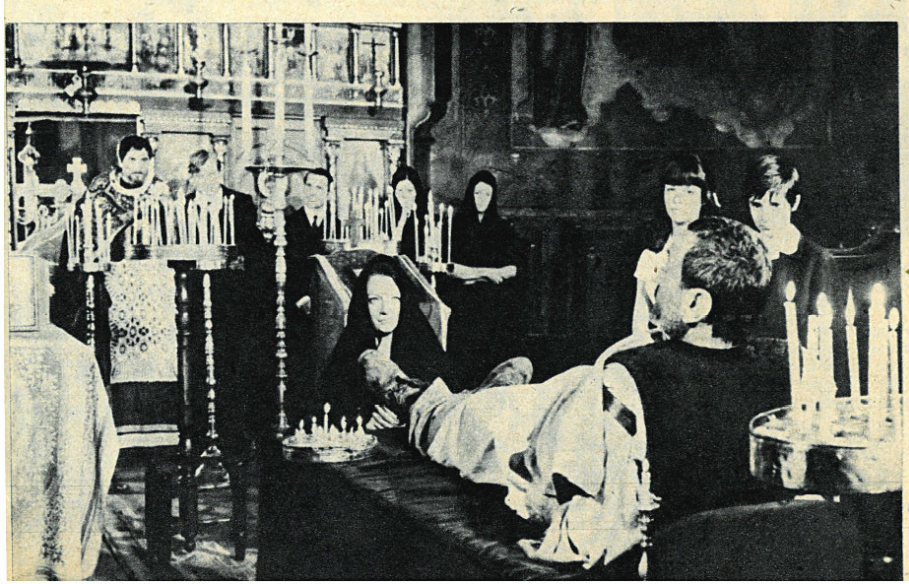
Mściwy los
(na obu zdjęciach Ali McGraw i Ryan O'Neal)

Śmierć jest w miłości tych dwojga ludzi, zachłannie i z zachwytem kochających życie, nie tylko niszczycielskim fatum; ma w sobie coś z okrutnego daru, którym los wyróżnia wybrańców. Prosili o miłość aż do śmierci — i zostali wysłuchani. Oszczędzono im oglądania, jak uczucia powoli umierają, zabijane przez czas. Oszczędzono im tego, po to, żeby nas przekonać, że miłość jest jeszcze możliwa.

I jeśli nawet popłaczemy sobie na „Love Story", nie ronimy łez nad opowieścią o tych dwojgu ludzi, ale nad sobą: nam się nie spełniło, może to wina losu, może nasza własna, może byliśmy za słabi, za mali. Młodzi popłakują, bo boją się, że coś wielkiego przejdzie mimo; starsi płaczą nad czymś, czego już nie można naprawić. A obok siedzą prześmiewcy. Oczy mają suche, ale im żal.

A ten nieszczęsny mezalians i drażliwa sprawa trzech pokoi z kuchnią, które mają być dla bohaterów dotkliwą karą za nonkonformizm? Mezalians i trzy pokoje — to szczególna postać głupstwa, o jakie potyka się każda miłość: śmieszna przeszkoda, która może posłużyć za alibi naszemu lękowi przed żywiołem zagarniającym całe życie. Bo każda opowieść o miłości jest w istocie opowieścią o odwadze i szczodrobliwości, o zwycięstwie wiary nad trzeźwym, dalekowzrocznym, strasznym zdrowym rozsądkiem.

„Love Story" (USA), reż. Arthur Hiller



Wyeksploatowany temat

lego zamierzenia i gdyby zrealizował ją reżyser o większym talencie. To, co oglądamy w „Śmierci Ipu", oscyluje raz po raz w stronę kiepskiej groteski, a autorom rumuńskiego filmu z pewnością nie o to chodziło. Chciano tu pomieścić wiele spraw; ukazać grozę wojny, zdemaskować nicość i hipokryzję drobnomieszczańskich koterii, pochwalić ludową prostotę i szczerość (w osobie Ipu). I, oczywiście, spojrzeć na to oczyma dziecka. Nie wyszło.

Na dobro filmu można jednak zapisać kilka udanych sekwencji, wyraźnie zresztą zaczerpniętych z innych utworów o podobnej tematyce. Są to jakby autonomiczne nowelki, nie pozbawione nastroju, zabarwione autentycznym liryzmem. Ale największe brawa należą się twórcom za to, że jednak oszczędzili biednego Ipu i nie dali mu zginąć od hitlerowskiej kuli. Mały bohater odzyskał swego przyjaciela, dzięki czemu będą nadal mogli chodzić razem na ryby i bawić się „w wojnę".

„Śmierć Ipu" (Rumunia), reż. Sergiu Nicolaescu

„Jak daleko stąd, jak blisko" reż. Tadeusza Konwickiego

O PROGRAM NA MIARĘ AKTUALNYCH POTRZEB

Do akcji szerzenia kultury filmowej, prowadzonej u nas od lat przez dyskusyjne kluby filmowe i kina studyjne, włączył się ostatnio ZMS ze swym programem zatytułowanym „Z filmem na ty". Piszemy o założeniach i dotychczasowym przebiegu tego przedsięwzięcia.

WOJCIECH WIERZEWSKI

Prezentowanie założeń nowej inicjatywy popularyzatorskiej przez jednego z projektodawców może stworzyć wrażenie, iż człowiek najmniej powołany do oceny tego przedsięwzięcia jest jego najgłośniejszym heroldem. Jeśli ostatecznie zdecydowałem się o tym napisać, to dlatego, że właśnie lektura FILMU (a zwłaszcza rubryki, w której redakcja prowadzi korespondencję z czytelnikami) podsunęła autorom programu „Z filmem na ty" wiele pomysłów, które teraz szeroko wykorzystujemy w praktyce.

Żyłem przez czas długi w przeświadczeniu, iż rozpowszechnianie kultury filmowej wygląda u nas dobrze, a przynajmniej optymalnie w stosunku do istniejących możliwości. Mieliśmy i mamy nadal ciekawie pracujące kluby filmowe; ruch studyjny wyszedł z wielkich miast i w postaci „dni studyjnych" objął mniejsze miejscowości; nasz repertuar, nie będąc wprawdzie już tym „najlepszym na świecie", pozostawał w miarę ambitny. Potem przyszła chwila zetknięcia się z praktyką: jako działacz ruchu klubowego miałem daleko więcej okazji, aby przyjrzeć się z bliska, jak wygląda na co dzień praca DKF-ów, tych na prowincji i w małych osiedlach, o których na ogół się nie słyszy i nie pisze. Słowo „kluby filmowe" kojarzy się nam zwykle z awangardowym repertuarem warszawskiego „Zygzakiem", aktywnością „Kwanta" (gdzie zagraniczni reżyserzy pojawiają się prawie co miesiąc) i pięknymi imprezami organizowanymi przez gdańskiego „Żaka". Tymczasem takich „kombinatów kulturalnych" jest zaledwie parę, kilkadziesiąt razy mniej niż zwykłych klubów, z trudem wiążących koniec z końcem, pozbawionych ciekawych prelegentów, spotkań z klasyką, a niekiedy i po prostu... dobrych filmów.

Poziom kultury filmowej w kraju zależy od systematycznego kształcenia instruktorów i popularyzatorów. Otóż nie przewidują tego ani programy uczelni wyższych typu humanistycznego — poza ośrodkiem łódzkim — ani kursy specjalistyczne dla pracowników kultury. Jaki ma być więc stan owej kultury, skoro ruch klubowy i studyjny stwarza jedynie szansę oglądania pozycji nowych lub niedawnych wznowień, nie dając jednak możliwości poważniejszego pogłębienia wiedzy filmologicznej? Wreszcie — jakie są widoki mieszkańców prowincji, a więc małych miast i osiedli, na obejrzenie chociaż ambitniejszych tytułów z normalnego repertuaru, jeśli Czytelnicy FILMU nieustannie sygnalizują fakty świadczące o nie zagodzonych dysproporcjach pomiędzy programem wielkich miast a prowincją. Czekają miesiącami na pewne tytuły, a nierzadko nie oglądają ich wcale. Chodzi zresztą nie tylko o filmy z klubowej „puli specjalnej" czy też puli studyjnej (a pozbawienie ich widza z mniejszych ośrodków miej-

„Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej" reż. Jean Luc-Godard

skich oznacza wykluczenie jedynego kontaktu ze sztuką Resnais, Godarda, Shindo, czy Sjömana!); dotyczy to wielu wybitnych dzieł kina węgierskiego, czeskiego czy nawet radzieckiego, tłoczonych w małych nakładach kopii. Skoro tak wartościowy i ważny społecznie film, jak „Horyzont" Pála Gabora krąży po Polsce w czterech kopiach, któż praktycznie do niego dotrze, jeśli nie znajdzie się pośrednik? Podobnych pytań można jeszcze zadać wiele.

Słabość ruchu krzewiącego kulturę filmową w naszym kraju bierze się zresztą głównie z braku centralnej instytucji państwowej, sterującej działalnością upowszechnieniową, koordynującej poczynania społeczników, ale w pierwszym rzędzie zabezpieczającej materialnie, edytorsko i metodycznie należyte warunki startu. Wystarczy przyjrzeć się jakiemukolwiek modelowi pracy z filmem — czy będzie to model brytyjski, szwedzki czy czeski i węgierski — aby przekonać się, że nigdzie nie pozostawia się społeczników z ruchu klubowego i studyjnego samym sobie. Instytuty filmowe w tych krajach stwarzają mocną bazę dla poczynań popularyzatorskich: wydają książki, dają środki na działalność w terenie, zapewniają właściwy repertuar, systematyczne szkolenie kadry instruktorskiej, nieodzowny nadzór i opiekę nad powszednim tokiem pracy. Tradycje dobrej roboty przenosi się tam, być może, mechanicznie na teren działalności kulturalnej; organizacja i model funkcjonującej struktury ruchu krzewiącego kulturę filmową dowodzą w każdym razie logiki oraz poważnego traktowania całego przedsięwzięcia. Nie oznacza to wcale większych nakładów na ten sektor kultury — środki materialne są tylko mądrzej wydatkowane.

Otóż program upowszechniania kultury filmowej, którego hasłem wywoławczym jest właśnie „Z filmem na ty", zrodził się z zapatrzenia na dobre przykłady innych krajów i przeświadczenia, że także u nas można zacząć racjonalnie pracować nad popularyzacją wiedzy i kultury. Program „Z filmem na ty" ma być programem na miarę aktualnych potrzeb współczesnego społeczeństwa, a zwłaszcza jego młodszej części, najliczniej przejawiającej zainteresowanie kinem (około 80 procent całej widowni to ludzie do 25 roku życia!).

Jak jednak zrealizować ów postulat stworzenia modelu upowszechniania kultury filmowej, tak by odpowiadał naszym potrzebom? Nie ulegało od samego początku wątpliwości, iż nowa struktura ruchu popularyzatorskiego musi obejmować trzy podstawowe ogniwa: kształcenie fachowych instruktorów, przygotowanych do pracy w środowisku młodzieżowym; stworzenie placówek umożliwiających młodym entuzjastom X Muzy systematyczną edukację filmową, i to przede wszystkim w małych ośrodkach, powiatowych etc.; wreszcie utworzenie sieci kin, zapewniających młodej widowni, zainteresowanej ambitnym repertuarem filmowym, systematyczne oglądanie wszystkich najciekawszych tytułów, bez względu na usytuowanie ich kina. I tak powstał model realizowany od kilkunastu miesięcy w każdym z województw (rzecz oczywista, w tempie proporcjonalnym do wysiłków tamtejszego aktywu społeczników i stopnia ich zaangażowania w całe przedsięwzięcie): w każdym mieście wojewódzkim Mała Akademia Filmowa, prowadząca roczny kurs kształceniowy dla instruktorów; w każdym mieście powiatowym i większym osiedlu — Młodzieżowa Wszechnica Filmowa z rocznym kursem zajęć z zakresu propedeutyki filmowej; w każdym mieście i miasteczku — kina prowadzące „Spotkania z filmem" czyli przemyślaną i dostosowaną do zainteresowań widowni politykę systematycznego ściągania ważnych i ciekawszych tytułów z bieżącego oraz powtórkowego repertuaru.

Model ten trzeba będzie budować nie przez miesiące, ale lata. Nie oczekujemy cudów, chociaż przebieg inicjatyw w kilku województwach — poznańskim, lubelskim, olsztyńskim, łódzkim czy białostockim — przeszedł oczekiwania. Zainteresowanie jest duże, o czym świadczą chociażby takie liczby jak 260 kin prowadzących już „Spotkania z filmem", kilkadziesiąt Młodzieżowych Wszechnic Filmowych, Małe Akademie Filmowe w sześciu miastach wojewódzkich, prowadzące już kurs wiedzy o filmie szósty miesiąc. Mam zresztą nadzieję, że reporterzy FILMU wybiorą się do Łodzi, Poznania czy Lublina, aby zobaczyć na własne oczy, jak wygląda realizacja programu w konkretnych środowiskach.

Kto patronuje nowemu ruchowi i na jakim wyrasta zapleczu? Patronat nad programem „Z filmem na ty" objął, jak wiadomo, Związek Młodzieży Socjalistycznej, traktując go jako wkład masowej organizacji młodzieżowej w dzieło przebudowy modelu kultury filmowej. Nie jest to wewnętrzna „akcja" filmowa" ZMS, podkreślam to z całym naciskiem, lecz inicjatywa korzystająca z prestiżu i pomocy organizacyjnej ZMS — dla całej młodzieży naszego kraju, bez względu na jej status. Trzeba w tym miejscu wyrazić szczere uznanie dla ZMS, który zdołał przekonać centralne instytucje państwowe, takie chociażby, jak Ministerstwo Kultury i Sztuki, Naczelny Zarząd Kinematografii czy Ministerstwo Oświaty i Wychowania, aby łożyły na kulturę filmową, aby poważnie i odpowiedzialnie partycypowały w podejmowanych przedsięwzięciach organizacyjnych i programowych, a także czuły się zobligowane do wspierania tych poczynań na przyszłość.

Rezultaty? Stają się już widoczne wszędzie tam, gdzie umiano skorzystać z nowego klimatu i nowych możliwości. Reszta — w rękach samych działaczy i prawdziwych entuzjastów edukacji filmowej.

WOJCIECH WIERZEWSKI

„Dzikie dziecko" reż. François Truffauta

czytaliśmy

PODSUMOWUJĄC WIEK XX

Nasz wiek szalenie się zestarzał, szybciej nawet, aniżeli wynikałoby to z jego metryki, która wskazuje, że ledwie się zbliża do jesieni. Właściwie już przed stu laty skończony był proces formowania się kapitalizmu, a kultura w dziełach największych tytanów sztuki przeczuwała modernistyczny kryzys tradycyjnych form i gatunków, zapowiadając awangardowe szaleństwo abstrakcjonizmu. To miał być sztandarowy kierunek naszych czasów, czasów szybkiego rozwoju techniki i ogólnego postępu cywilizacji. Równolegle rozpoczął się dynamiczny proces rozwoju sztuk masowych: radia, kina, telewizji i masowych, popularnych wydawnictw książkowych, które — przyjmowane zrazu jako objawy pauperyzacji i wulgaryzacji kultury — uznano z czasem za pozytywny fenomen jej demokratyzacji i upowszechniania. I kiedy wydawało się, że nawet uwiąd awangardowych izmów, przyswajanych zresztą przez sztuki masowe, nie jest w stanie zachwiać równowagi dwudziestowiecznej kultury, w końcu lat sześćdziesiątych zaczęto mówić głośno o jej krachu. Na giełdzie sztuki zaczęła się dewaluacja, ale tym razem kryzys dotknął w równym stopniu sztuki masowe — jak film, powieść kryminalna, jazz — oraz awangardowe, jak „nowa powieść" czy abstrakcjonizm, który trafiwszy pod strzechy w postaci sztuki użytkowej, utracił impet, dynamikę, perspektywy.

„Pożegnanie molocha", najnowsza książka Zygmunta Kałużyńskiego, jest tej sytuacji opisem, a jednocześnie pierwszą całościową na polskim gruncie, próbą interpretacji tego zjawiska. Aniśmy przypuszczali, czytając popularne felietony w „Polityce", że potrafią się one ułożyć w tak spójny i pełny opis współczesnej kultury. Przy czym — dodajmy — nie jest to mechaniczny zbiór recenzji; są one niesłychanie precyzyjnie adaptowane i podporządkowane myślowym rygorom książki.

Czy Kałużyński ma prawo rozciągać zakres sądów o filmie na obszar całej sztuki? Autor odpowiada arbitralnie. Ale czy znajdzie się ktoś, kto powie, że jest to uzurpacja? „Podobnie (...) jak archeolog nie obędzie się bez kamieni, jak mediewista zajmuje się głównie pergaminami, jak badacz Renesansu sztukami plastycznymi — podobnie zastanawianie się nad naszym wiekiem wymaga przede wszystkim grzebania się w celuloidzie" (s. 17).

Dodatkową atrakcją książki jest to, że Kałużyński operuje materiałem filmowym w większości znanym polskiemu widzowi. Wprawdzie zastrzega się, że może to ograniczenie do polskiego repertuaru zawęża trochę perspektywę, ale dodam od siebie, iż jest to inwokacja cokolwiek retoryczna, by nie powiedzieć kokieteryjna, jako że całą resztę przykładów autor znakomicie i dowcipnie streszcza.

Gdzie jesteśmy? Dokąd zmierza sztuka? Kałużyński analizuje najpierw sytuację egzystencjalizmu (m. in. „Obcy" Viscontiego), surrealizmu (dużo o Buñuelu), nowej powieści i nowej fali, stwierdzając kryzys na giełdzie kierunków sztuki (tyt. I części). Ruch kontestatorski w filmie łączy ze zjawiskiem fermentu epoki postindustrialnej (tyt. II części), ale znowu wszystkie gotowe elementy filmu urodzonego po maju barykad odnajduje w grubo wcześniejszych utworach poprzedzających niejednokrotnie „nową falę". Elementy, których poprzednio nie dostrzegliśmy (sic!). Demaskuje sporo pozerstwa w anarchizmie filmów choćby Godarda, którego bohaterów (np. Belmondo) nazywa „kotami pokojowymi, a nawet dywanowymi" (s. 64). W samym zaś buncie — chyba trafnie — dopatruje się nowej metamorfozy starego mieszczańskiego indywidualizmu, zamiast spodziewanej ideologii XXI wieku. Całą trzecią część poświęca rozważaniom na temat współzależności istniejącej pomiędzy elitarnością i masowością sztuki, bazując także na przykładach telewizyjnych („Nokturn" Grochowiaka). Natomiast „Przemiany kultury masowej" to trapujący opis przeobrażeń współczesnego „horroru" powieści i filmu kryminalnego, czy „science fiction".

Generalna konkluzja jest jednak pesymistyczna (rozważania dotyczą kultury zachodniej, uwagi o naszej sytuacji są sporadyczne): sztuka dochodzi do perfekcji, western staje się nieomal tragedią antyczną, kryminał — szczytem możliwości prozatorskich, ale jest to nieustanne doskonalenie tego, co było. Schyłek dotychczasowej sztuki? Gdzie te nowe wartości, które wprowadzą ją w wiek XXI? Kałużyński sugeruje dość niepewnie, iż być może odrodzenie mogłoby nastąpić poprzez ożywczą kąpiel w klasyce, antyku („Elektra", „Medea", „Król Edyp"), Człowiek z końca wieku zwiesił smutny głowę.

CZESŁAW DONDZILLO

Zygmunt Kałużyński: „Pożegnanie molocha". Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, str. 294, cena 25 złotych

Mówi

Raoul Walsh

Ma dzisiaj 84 lata i jest żywą legendą amerykańskiego kina. Debiutował na ekranie jako aktor w „Narodzinach narodu" Griffitha, gdzie grał zabójcę Lincolna. Zrealizował około dwustu filmów, przeważnie niemych. Niedawno w Paryżu ukazała się powieść Walsha „Gniew sprawiedliwych". Jest to historia trzech młodych ludzi, walczących podczas wojny secesyjnej po stronie stanów południowych, a później, po ich klęsce, szukających szczęścia i fortuny na Dzikim Zachodzie. W wywiadzie dla „Les Nouvelles Littéraires" Walsh mówi:

— Zacząłem pisać, ponieważ nie chciałem być bezczynny. Codziennie jeżdżę konno, ale to nie wypełnia mi całego czasu. Niestety, dzisiaj już są niemodne filmy, które kiedyś kręciłem w atelier. Moja powieść ukazała się najpierw w Paryżu. Dopiero później będzie można ją kupić w oryginalnej, angielskiej wersji. Powód jest bardzo prosty. Otóż w USA happy-end otoczony jest przez wydawców-tradycjonalistów prawdziwym kultem; stał się już instytucją narodową. Niezależnie od tego, o czym mówi powieść, musi ona dobrze się kończyć.

„Gniew sprawiedliwych" to właściwie scenariusz filmowy. Wiem, że widzowie nie wybaczyliby mi, gdybym pozwolił zginąć bohaterowi, którym jest angielski lord, Sliczny Johnny. Postanowiłem więc napisać dwie wersje scenariusza. W pierwszej z nich głównym bohaterem będzie Sliczny Johnny, w drugiej — Johnny-Amerykanin. Producent będzie mógł spokojnie wybierać. Ale uważam, że niezależnie od wyboru, w filmie powinni zagrać mało znani aktorzy.

Pragnąłbym sam zrealizować ten film, ale moja żona boi się, że mogłoby to być zbyt męczące. Pozostają więc młodzi reżyserzy, a wśród nich Sam Peckinpah i George Roy Hill („Butch Cassidy i Sundance Kid"). Będzie to z pewnością inny film niż ten, który wyreżyserowałbym sam. Dla nas, starej gwardii, kino było przede wszystkim rozrywką w najlepszym sensie tego słowa. Dzisiaj obowiązuje erotyzm, przemoc, posłanie moralne, a młodzi filmowcy odczuwają kompleks niższości, jeżeli kręcą zajmującą historię bez żadnych głębszych znaczeń. Zapominają, że to wcale nie jest takie łatwe.

Nie sądzę natomiast, aby gusty publiczności uległy ogromnym zmianom. Myślę, że dobry melodramat, dobry western, dobry film sensacyjny — zawsze mogą liczyć na sukces. Wystarczy przejrzeć statystyki rozpowszechniania.

Premiery...

„Stado Culpeppera"

Nawet obumieranie mitów i zmierzch bohaterów Dzikiego Zachodu nie jest w stanie zabić westernu. Kolejne pokolenia amerykańskich filmowców, wiernych autentyzmowi i realizmowi, ciągle odnawiają ten stary jak kino gatunek.

Czterdziestodwuletni Amerykanin, Dick Richards, korespondent wojenny w Korei, a później realizator wielu reklamówek telewizyjnych, pokazuje w filmie „Stado Culpeppera" Dziki Zachód nazajutrz po wojnie secesyjnej. Obraz pozbawiony jest całkowicie romantyzmu czy heroizmu: codzienne życie, dławione aktami przemocy i gwałtu, podłość jako warunek zachowania istnienia, ręce zbroczone krwią.

Bohaterem jest szesnastolatek Ben Mockridge, który marzy, by zostać kowbojem. Pierwsze lekcje pobiera jako kuchcik Franka Culpeppera, właściciela stada bydła, które ma przebyć drogę do fortu Lewis w stanie Colorado. Wielka przygoda chłopca pełna jest brutalności, okrucieństwa i niebezpieczeństw. Nic dziwnego, że u kresu wędrówki chłopiec nie wierzy już w żadne ideały. Rzuca broń, siada okrakiem na konia i ucieka dalej na zachód.

W scenariuszu reżyser wykorzystał historię opowiedzianą mu przez starego kowboja z Oklahomy. Uwiarygodnia ją zbiór starych pożółkłych fotografii, które reżyser wykorzystał w filmie. Ale, starając się powrócić do westernu realistycznego, Richards uległ — co brzmi jak paradoks — wpływom twórcy „spaghetti-westernów" Sergio Leone. Choć — jak twierdzi krytyka zachodnia — nie można go posądzić, że wielbi włoskie westerny, ale właśnie ich nadmierna stylizacja skłania młodych amerykańskich reżyserów do szperania w archiwach, aby poznać w najdrobniejszych szczegółach realia Dzikiego Zachodu. Prace przygotowawcze i zbieranie dokumentacji przed podjęciem produkcji „Stada Culpeppera" trwało trzy lata.

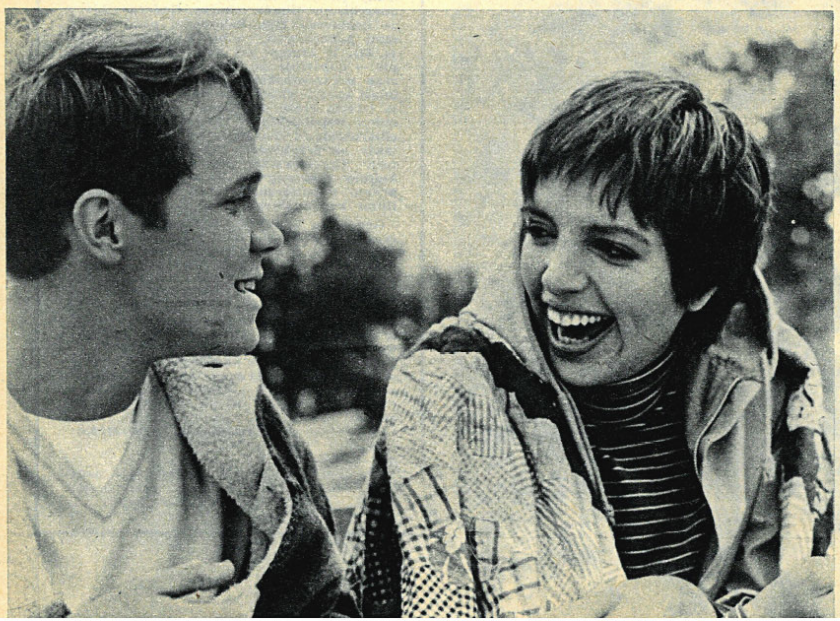
2 *Powrót do Kazantzakisa*
Anthony Quinn z synami

„Młody Winston"

W obecności wdowy po Churchillu, premiera Heatha, przywódcy opozycji i innych czołowych osobistości angielskiego życia politycznego, odbyła się w Londynie premiera filmu „Młody Winston", w reżyserii Richarda Attenborough.

W pierwszej części film ukazuje dzieciństwo Churchilla. Rodzice, pochłonięci życiem towarzyskim, niewiele uwagi poświęcają synowi, którego zresztą uważają za przeciętnie uzdolnionego młodzieńca. Ostatecznie ojciec decyduje się oddać Winstona (Simon Ward) do akademii wojskowej w Sandhurst, nie sądzi bowiem, by mógł on zrobić karierę prawniczą. W części drugiej bohater z niezwykłą energią zabiera się do polityki. Wyjeżdża do Indii, Sudanu, bierze udział w ostatniej szarży angielskiej kawalerii, na koniec trafia do Afryki Południowej, gdzie toczy się wojna z Burami. Następuje brawurowa ucieczka z obozu jenieckiego. W scenach końcowych stary Winston Churchill śni o spotkaniu z ojcem, który trwa w przekonaniu, że syn nie zrobi kariery. Z sekwencją snu zderzone zostały kronikalne zdjęcia, ukazujące Churchilla na balkonie pałacu Buckingham w dniu zwycięstwa nad faszyzmem.

Krytyka zarzuca realizatorowi, że zbyt wiernie trzymał się tekstu autobiografii Churchilla. Pozbawiło to utwór niezbędnego dystansu wobec wydarzeń i postaci tytułowej. Powstał film-panegiryk, który jeszcze bardziej utrwala posągową sylwetkę Churchilla w pamięci narodowej.



1 *Kolejny musical*
Liza Minnelli

Projekty

Kryminał i komedia

— Koniec z kontestacją! — powiedział Jean-Pierre Mocky („Solo", „Albatros", „Upadek"). **— Odkąd wszyscy jej hołdują, przestała mnie interesować.**

Mocky przystąpi wkrótce do realizacji filmu „Wielki bazar", który ma być jednocześnie historią miłości i trzymającą w napięciu intrygą kryminalną. Akcja toczyć się będzie w środowisku kwestarzy organizacji filantropijnych; główni bohaterowie to trzej mężczyźni zakochani w jednej kobiecie — dyrektorce pewnej organizacji, osobie zwariowanej nieco na punkcie dobroczynności. Inny projekt Mocky'ego to utwór utrzymany w stylu przedwojennych komedii amerykańskich. Scenariusz powstaje przy współpracy Véronique Nordey.

3 *Powrót do „Opętania"*
Raquel Welch

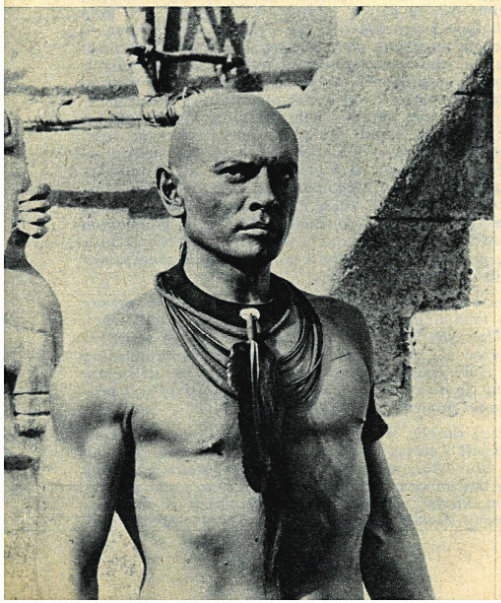
Na planie

„Starcie"

W wytwórni filmowej w Odessie zakończono zdjęcia do filmu „Starcie" (zdjęcie 5) w reżyserii Stiepana Kuczyniana. Jest to dalszy ciąg przygód Nikolaja Krafta, radzieckiego wywiadowcy, z cieszącego się wielkim powodzeniem filmu „Opowieść o czekiście" tegoż reżysera. Oto, co mówi odtwórca głównej roli, Laimonas Norejka:

— Widzowie tak przywiązali się do mego bohatera, że zasypywali nas wprost listami, prosząc o realizację drugiej części filmu. W „Opowieści o czekiście", po spełnieniu swego zadania, otrzymuję rozkaz, by wycofać się wraz z oddziałami niemieckimi i działać na tyłach wroga. W „Starciu" pracuję jako inżynier w fabryce zbrojeniowej w niewielkim mieście nad Bałtykiem, pełniąc nadal niebezpieczną misję. Polega ona na zdobyciu, za pośrednictwem niemieckiej antyfaszystki, planów nowej hitlerowskiej łodzi podwodnej. Przy wypełnianiu tego zadania Nikołaj Kraft ponosi śmierć.

U podstaw scenariusza „Opowieści o czekiście" legły dokumentalne materiały z okresu drugiej wojny światowej. Autentyczny wywiadowca nazywał się Nikołaj Heft. Scenariusz drugiej części jest natomiast wytworem wyobraźni Aleksandra Łapszina. Obok Norejki, w filmie gra Ludmiła Czursina w roli niemieckiej dziewczyny oraz Jurij Jakowlew, Giedyminas Karka i wielu innych popularnych aktorów.



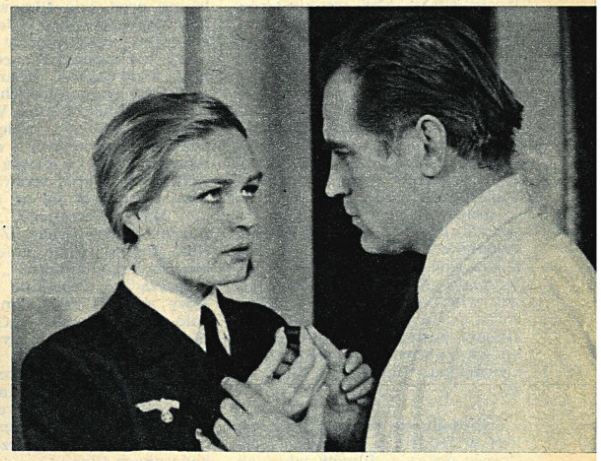
4 *Spełnione marzenie*
Yul Brynner

Obyczaje

Film o życiu szefa koncernu

Najwięksi aktorzy współczesnego kina japońskiego, olbrzymie ilości statystów, wspaniałe dekoracje i plenery, kosztowne kostiumy — wszystko to można zobaczyć w filmie „Japończyk". Nie jest on jednak przeznaczony na żaden z festiwali ani też do normalnego rozpowszechniania; jest to utwór, który obowiązkowo musi zobaczyć każdy pracownik koncernu petrochemicznego Idemitsu Kosan. Bohaterem filmu jest bowiem Sadso Idemitsu, osiemdziesięciosiedmioletni miliarder i główny udziałowiec tego koncernu. Jego dzieje i karierę zawodową opowiada trzygodzinny „Japończyk". Opowiada zresztą tylko o młodych latach miliardera.

Czy będzie dalszy ciąg? Chyba tak. Okazuje się, że władcy japońskiego przemysłu kochają sztukę, pojmowaną, oczywiście, bardzo specyficznie. Założyciel koncernu jest bohaterem hymnów śpiewanych obowiązkowo w fabrykach. Jego osobie poświęca się wiersze, które wkuwają na pamięć kandydaci do pracy w każdym zakładzie. Idemitsu nie był wcale pierwszy, zamawiając super-film na swoją cześć. Wcześniej zrobiła to kompania Mitsubishi, czcząc stulecie powstania koncernu panegiryczną filmową biografią Jataro Iwasaki — swego założyciela.



5 *Dokumentalne materiały*
Ludmiła Czursina i Laimonas Norejka

Kto, co, gdzie?

BUDAPESZT. Ferenc Kosa realizuje film „Czasowa niemoc". Akcja rozgrywa się w roku 1929. Bohaterowie, mimo kryzysu gospodarczego, próbują żyć uczciwie i bezkompromisowo.

ATENY. Michael Cacoyannis przystąpił do realizacji kolejnego, po „Greku Zorbie", filmu opartego na powieści Nikosa Kazantzakisa. Tym razem chodzi o „Kapetana Michała" (książka wyszła w języku polskim) — historię buntu mieszkańców Krety przeciwko tureckiej przemocy. W roli tytułowej wystąpi ponownie Anthony Quinn (zdjęcie 2).

HOLLYWOOD. Raquel Welch (zdjęcie 3) zagra główną rolę w filmie opartym na powieści Jamesa Caina „Listonosz dzwoni zawsze dwa razy". Jak wiadomo, według tej kryminalnej historii Luchino Visconti nakręcił swój pierwszy film „Opętanie".

TOKIO. W stolicy Japonii przebywał bułgarski reżyser Wylo Radew („Złodzieje brzoskwiń", „Car i generał"), który nakręcił tu dokument z życia mieszkańców ponad dziesięciomilionowej metropolii.

MOSKWA. Mało znaną powieść Juliesa Verne'a „Złamana podkowa" przenosi na ekran radziecki reżyser Siergiej Aranowicz.

MONACHIUM. „Wychowanka klasztornej szkoły" — taki tytuł nosi nowy film Eberharda Schrödera, nawiązujący tematycznie do klasycznych „Dziewcząt w mundurkach".

RZYM. Gillo Pontecorvo przystąpił do realizacji filmu „Czas końca" — o Chrystusie i jego epoce. Reżyser mówi, że zamierza w swoim filmie odejść od tradycyjnego pojmowania tej postaci.

PARYŻ. Michel Piccoli będzie bohaterem filmu Jean Aurela „Głupstwa", opartego na powieści Jean Laurenta. Piccoli zagra tu reżysera, realizującego film o własnym dzieciństwie i młodości.

NOWY JORK. Kolejny filmowy musical, w którym wystąpi Liza Minnelli (zdjęcie 1), nosi tytuł „Flora — czerwone niebezpieczeństwo". Aktorka brała poprzednio udział w scenicznej wersji tego spektaklu na Broadwayu.

Ciekawostki

Toreador w filmie Polańskiego

Jak podaje prasa hiszpańska, sławny toreador Luis Miguel Dominguin ma wystąpić w nowym filmie Romana Polańskiego. Tytuł i treść nie są jeszcze znane. Wiadomo jedynie, że partnerką Dominguina będzie Romy Schneider.

Spełnione marzenia

Znany aktor amerykański Yul Brynner (zdjęcie 4) udzielił niedawno wywiadu telewizji francuskiej. Zapytany, czy spełniło się jakieś jego marzenie dziecięce, odpowiedział:

— Owszem. Kiedy moja matka codziennie zmuszała mnie, bym się czesał, marzyłem żeby zostać łysym.

XXXIII BIENNALE W WENECJI

FESTIWALOWA WOJNA

Festiwal wenecki wystartował z trudem i wciąż nie może odnaleźć własnego oblicza. Popierany przez jednych, zwalczany przez innych, odbył się w atmosferze wielkich polemik.

Kontrowersje, od kilku już lat trwające wokół weneckiego festiwalu, weszły na dobre do normalnego programu tej imprezy. Protesty i ataki na organizatorów przydają jej nieco dramatyzmu, są też dla prasy wdzięczniejszym nieraz tematem niż festiwalowe filmy. Kością niezgody wśród włoskich filmowców jest nadal osoba dyrektora Biennale, prawicowego krytyka Luigi Rondiego. Kontestacyjne, spontaniczne wystąpienia sprzed kilku lat, przybrały obecnie formę zorganizowanej akcji organizacji twórców i pracowników filmowych — ANAC i AACI. Większość ich członków zobowiązała się nie pokazywać swych filmów na Biennale. Ale że bojkot pozbawia włoskich filmowców możliwości demonstrowania swoich filmów, postanowiono w tym roku zorganizować imprezę konkurencyjną: Dni Filmu Włoskiego.

Odbywała się ona nie na Lido, lecz w jednym z kin weneckich. Oprócz pokazów filmów włoskich i tych pozycji zagranicznych, które odrzuciła komisja selekcyjna festiwalu, program obejmował dyskusje nad aktualnymi problemami włoskiej kinematografii, takimi jak prawo autorskie i prawo własności w filmie, sytuacja ekonomiczna kinematografii, społeczna produkcja filmowa, wolność twórczości itp. Jednym z głównych organizatorów tej imprezy był reżyser Francesco Maselli, wspomagany bezinteresownie przez grupę młodych filmowców i miłośników kina. W Dniach Filmu Włoskiego wzięli udział liczni twórcy, krytycy i działacze, reprezentujący włoską lewicę kulturalną. Wśród wyświetlonych filmów znalazły się m. in. „Suka" Marco Ferreriego, „Treviso-Turyn" Ettore Scoli, „Z daleka" Nino Russo, „Ciało miłości" Fabio Carpiego, a także „Wszystko w porządku" Jean-Luc Godarda, który wycofał swój film z Biennale, oraz algierski „Grudzień" Mohameda Haminy, zdyskwalifikowany przez komisję Rondiego ze względów politycznych. Poza tym odbyły się spotkania z twórcami (Bertoluccim, Loyem i innymi), którzy zaprezentowali fragmenty swoich jeszcze nie ukończonych filmów.

Pozbawiony części rodzimych filmów, Rondi postanowił rozbudować imprezy dodatkowe: przeglądy cykliczne „Młody Film" i „Dokumenty naszych czasów", retrospektywę krótkometrażówek jugosłowiańskich, filmów Mae West, Chaplina itp. Wskutek tego Biennale zaczęła upodabniać się do Cannes, ale zatraciła charakter przeglądu najlepszych, ściśle wyselekcjonowanych filmów, nie zyskując ani operatywności forum handlowego, ani blasku imprezy gromadzącej filmowe znakomitości.

Zarzucono też dyrekcji, że organizuje uroczyste projekcje filmów znanych już na Zachodzie z kin: „Kabaret" Boba Fosse'a, „Nakręcana pomarańcza" Stanleya Kubricka czy „Handlarz czterech pór roku" Rainera M. Fassbindera. Także z krajów socjalistycznych nie nadesłano filmów najnowszych i np. produkcję NRD reprezentował „Mój kochany Robinson" Rolanda Gräfa, a Węgry — „Sindbad" Zoltana Huszarika.

Z nowości spore zainteresowanie wzbudził amerykański „Kandydat" Michaela Ritchie, próbujący ukazać mechanizm wyborów w USA, gdzie decyduje nie pro-

Tajniki wyborów
„Kandydat" — Robert Redford

zapiski krytyczne

● ZNOWU W PARYŻU: POLICJA I ARTYŚCI ● W CO SIĘ BAWIĄ WOŹNI NA WYSTAWIE ● PORTRET SZYJKI OD BUTELKI ● GDZIE SĄ GRANICE SZTUKI? ●

PIĄTEK

W „Zapiskach" z Paryża wspomniałem o wystawie, która się tam aktualnie odbywa (w okresie od 17 maja do 18 września) pod nazwą: „Dwanaście lat współczesnej sztuki francuskiej" (obejmuje lata 1960—1972). Dziś chcę o niej napisać szerzej, gdyż ma ona sporo cech znamiennych nie tylko dla plastyki, ale w ogóle dla sztuki współczesnej, więc także dla filmu.

Inicjatorem imprezy był sam prezydent Georges Pompidou. Warto zorganizować — pisał przed trzema laty do ministra kultury — wielką wystawę, „która obejmowałaby dzieła głównych żyjących malarzy i rzeźbiarzy zamieszkałych i pracujących we Francji". Inicjatywa ta i późniejsza jej realizacja wywołała gorące spory: jak wystawiać i kogo, jakie kierunki współczesne uwzględnić? Wśród samych plastyków utworzyło się kilka grup opozycyjnych, z których jedną stanowili artyści tradycyjni przeciwstawiający się, by w tak oficjalnej imprezie państwo patronowało awangardzie, inną — kontestatorzy, którzy głosili, że sami artyści, nie państwo, winni wziąć sprawy sztuki w ręce. Momentem kulminacyjnym sporu — a skłóconych grup było więcej — stał się majowy wernisaż wystawy (odbywa się ona w Grand-Palais, potężnym gmaszysku, prędzej targowym niż wystawowym). Doszło do awantury, interwencji policji, część artystów pozabierała swoje dzieła, wystawę na jakiś czas zamknięto. Zwiedzałem ją po ponownym otwarciu, kiedy już niektóre ściany świeciły pustkami i wszędzie były porozlepiane protesty przeciwko interwencji policji (policja zresztą nadal dyskretnie czuwała nie opodal gmachu).

W obecnym swoim kształcie wystawa stanowi prezentację przede wszystkim skrajnych tendencji we współczesnej plastyce francuskiej. Jeśli kto chce dowiedzieć się, jak do nich doszło, może przed zwiedzeniem ekspozycji obejrzeć w sali kinowej program audiowizualny o sztuce sprzed roku 1960. Jeśli kto chce dowiedzieć się, jak dzisiejsza plastyka francuska ma się do innych krajów, może w dalszej sali projekcyjnej obejrzeć z kolei program na ten temat.

Długi labirynt, rodzaj tunelu. Woźni Grand-Palais namawiają każdego, żeby tędy przeszedł i cieszą się, kiedy amator dostanie się na końcu między liczne, zawieszone od sufitu po podłogę, stalowe listwy i wywoła ogłuszające dzwonienie na całą wystawę. Tak samo się bawią, potężnie znudzeni, kiedy zwiedzający, przeczytawszy, że w stojący obok namagnesowany metalowy ekran trzeba rzucać gwoździami,

gram polityczny i osoba kandydata, lecz najzręczniejsze wykorzystanie środków masowego przekazu. Angielski film „Córka gałganiarza" Harolda Beckera, oparty na powieści Alana Sillitoe, odmalowuje melancholijny obraz życia proletariackiej rodziny i utrzymany jest w dobrych tradycjach społeczno-krytycznego nurtu brytyjskiego kina. Również Marguerite Duras sięgnęła do tradycji rodzimego filmu, prezentując w swojej „Nathalie Granger" echa „Zeszłego roku w Marienbadzie", niestety, nazbyt już przebrzmiałe i puste.

Niespodziankę sprawił egzotyczny twórca Mrinal Sen, którego „Kalkuta 71" jest próbą wykorzystania stylistyki francuskiej „nowej fali", a zwłaszcza Godarda, w filmie hinduskim. Okazuje się, że metody obrazowania, coraz bardziej anachroniczne w Europie, zyskują nowy sens w zetknięciu z materiałem dokumentalnym, naładowanym brutalną prawdą i krzyczącymi kontrastami społecznymi.

Temat poszukiwania sensu życia, chęci potwierdzenia własnej tożsamości poruszały w metaforyczny sposób dwa filmy — japoński i francuski. Przyjazd i perypetie pary młodych Japończyków na Okinawie w „Mojej wakacyjnej siostrzyczce" Nagisy Oshimy przydają symbolom pewien sens narodowy czy nawet polityczny. Natomiast we francuskiej „Dolinie" Barbeta Schroedera ekspedycja na Nową Gwineę z udziałem pięknej kobiety, próba poznania odmiennych sposobów odczuwania i myślenia kojarzy się z antropologicznymi teoriami Lévy-Straussa i jego „Smutkiem tropików", ale sens całego przedsięwzięcia sprowadza się na ekranie do sentymentalno-egzotycznych arabesek.

Z włoskich filmowców pozostał na Lido awangardzista Carmelo Bene. Nikogo to nie zaskoczyło — Bene żyje i tworzy jak gdyby na wariackich papierach, nie liczy się z nikim i niczym, niestrudzenie wykładając zainteresowanym swoje zawiłe koncepcje filozoficzno-estetyczne, w których głównym motywem jest kompleks utożsamiania się z matką i dekapitacji. Zgodnie z tym programem zrealizował i zaprezentował film „Salome", w którym wątki biblijne przekształcają się w dość enigmatyczny happening, zadziwiający od czasu do czasu intelektualnym rozpasaniem i brawurą plastycznej wyobraźni. Ale tylko przysięgli zwolennicy reżysera odnajdują w jego dziele echa Flauberta, Heinego, Mallarmégo czy Wilde'a.

Tajniki życia
„Sindbad"

Kolejnymi filmami angielskimi były: „Made" Johna Mackenzie i „Dziki mesjasz" Kena Russella, który przed rokiem zaszokował tu wszystkich swymi „Diablami". „Made" to historia młodej, niezamężnej matki, szukającej bezskutecznie życiowego partnera. Doskonała aktorka Carol White („Czekając na życie") stworzyła dobrą kreację, przydając temu niebanalnemu studium samotności wielu przejmujących, głęboko ludzkich rysów. W filmie wyczuwa się autentyczne zaplecze socjologiczne, tak znamienne dla utworów nowego angielskiego realizmu spod znaku Kena Loacha.

Natomiast Ken Russell zawiódł tym razem zwolenników swej szokującej reżyserskiej dezynwoltury. Wybrał temat, który nie odpowiada jego poetyce tak dobrze, jak „Muzyczni kochankowie" czy „Diabły". Tytułowym bohaterem „Dzikiego mesjasza" jest osiemnastoletni rzeźbiarz Henry Gautier, opętany sztuką i starszą od siebie kobietą, Polką Zofią Brzeską, która jednak skąpi mu swych wdzięków. Żyją razem niby brat i siostra w atmosferze platonicznych uczuć, dręczącego uduchowienia, nieprawdziwych gestów. Rzecz nie może skończyć się inaczej, jak tragicznie. Dzieje się to za sprawą wojny.

Słowa uznania zyskał na festiwalu jugosłowiański film Baty Cengića „Sceny z życia przodownika pracy" — gorzka satyra na zmienny los wczorajszego bohatera, dziś przez wszystkich zapomnianego. Najlepsze oceny otrzymał jednak włosko-jugosłowiański film „Mistrz i Małgorzata", zrealizowany przez Aleksandra Petrovića według powieści Michaiła Bułhakowa. W tej nowoczesnej baśni przeplatają się ze sobą pełne sceptycznej mądrości refleksje polityczne, religijne, metafizyczne, literackie, czyniąc z filmu poetycki pamflet przeciwko hipokryzji ideowej, nadużywaniu władzy i wymiaru sprawiedliwości. Zdaniem krytyki, był to najinteligentniejszy utwór, jaki w tym roku zaprezentowano na Lido.

Tymczasem kolejny włoski reżyser, Vittorio Baldi, wycofał swój film „Noc kwiatów" z oficjalnego programu Biennale. Powodem była warunkowa zgoda cenzury na projekcję filmu i zalecenie reżyserowi kilku wycięć. Baldi oświadczył, że wycięcia te w zasadniczy sposób zmieniłyby treść i artystyczną wartość filmu. Incydent dał nowy argument toczącym się podczas konkurencyjnych Dni Filmu Włoskiego sporom na temat praw cenzury.

Ale i same Dni nie przebiegały bez kontrowersji. Marco Bellocchio zademonstrował swój film „W imię Ojca" bez zgody producenta, Franco Cristaldiego, który oskarżył reżysera o „rabunek filmu". Okazało się raz jeszcze, jak palące są problemy poruszone w dyskusjach toczących się podczas Dni.

W sumie Dni Filmu Włoskiego spełniły chyba swe zadanie. Jaki jednak będzie ostateczny wynik tej „festiwalowej wojny" — przekonamy się w roku przyszłym.

Opr. **Z. P.**

---

robią to bezskutecznie. „Gwoździe mają się przylepić — informują wreszcie — ale się nie przylepiają, bo coś się popsuło."

Świat ruchomej plastyki Bury'ego. 12 tysięcy rozsypanych na metalowym bębnie kulek, na pozór nieruchomych, które od czasu do czasu jednak drgają, wiodąc ukryte życie. Podobne wrażenie, jeszcze bardziej „animalistyczne", robi ekran nadziany z kolei rodzajem patyczków, cylindrami (jest ich 4087 — podaje autor) drgającymi niby sierść potwora.

Na wystawie wiele dzieł w inny sposób związanych z naszą cywilizacją. Wśród nich świetne rzeźby Césare'a z plastyku. „Naturalne", bo tworzy je plastyk zastygły jak lawa, wylewający się ze skrzyni lub niby skamieniały w momencie kiedy się rozlewał w kącie wystawowej sali. Z drugiej strony — rewanż wzięty na materii — zgnieciony, sprasowany motocykl w formie sześcianu, dzieło tegoż Césare'a.

Obrazy komiksowe. Bliskie brzydocie plakatów reklamowych lub prymitywnych opakowań towaru. Wizerunki fragmentów opon samochodowych. Potężne powiększenie szyjki butelki, takie samo — dłoni w rękawiczce. Aż oto autentyczne przedmioty: za szybą zgromadzone brudne gorsety, za inną mnóstwo grzebieni, gdzie indziej stare papiery, gazety, koperty, gdzie indziej znów zawartość kubła na śmiecie. Najbardziej „odpychające" wrażenie robią kompozycje Spoerriego. Są to stoły po posiłkach. Prawdziwe talerze, na których pozostały resztki prawdziwego jedzenia, porozrzucane sztućce, niedopałki w popielniczkach.

Wystawę zwiedza zwłaszcza młodzież. Nie komentuje jej, przynajmniej podczas zwiedzania. Ogląda uważnie, nie wydaje się żywić do niej uczucia niechęci. Kiedy takich uczuć wystawa nie wywołuje! Prędzej naiwną ciekawość: gdzie są granice sztuki lub tego, co według plastyków jest godne widzenia? I jak oni widzą nasz świat? Bo nagromadzono tu ślady techniki dzisiejszej i jej odpady, wizerunki tworów ludzkich i ślady codziennego — cóż, że nie najpiękniejszego, ale rzeczywistego — życia człowieka. Jest to wystawa przede wszystkim antropologiczna: obraz kultury (i kultury, oczywiście, kiedy nawet wydaje się, że jej akurat brak).

Sztuka prezentuje tu kilka przeciwstawnych sobie tendencji. Najsilniej tendencję rozpływania się dzieła w rzeczywistości. Np. Bernard Venet, Francuz żyjący od kilku lat w Ameryce, wystawia powiększenia fotograficzne tytułowych stron i „spisów rzeczy" książek naukowych lub fragmenty tych dzieł wypełnione równaniami i powiada: „Nigdy nie wystawiałem dzieł sztuki. Wystawiałem dzieła fizyczne, chemiczne, matematyczne itd... Nigdy nie wystawiałem moich dzieł... Nigdy nie czyniłem wyboru wśród dzieł wystawianych". Po wypełnieniu swego programu — informuje katalog — Venet od 1971 roku zaprzestał działalności.

Ale te postawy znamy już jakoś w plastyce współczesnej. Oryginalniejsze wydaje się „zwalczanie" czy „poprawianie" rzeczywistości. Bułgar Christo np. przykrył tkaniną nylonową, jak ubraniem, spory kawałek australijskiego wybrzeża i pobliskich skał (pracowało przy tym 130 ludzi przez cztery tygodnie). Fotogramy dzieła Christa robią niesamowite wrażenie, choć niby takie zwyczajne.

Jedną z cech wystawy jest odmowa zwierzeń ze strony artysty, odmowa stosunku osobistego do dzieła, śladu uczuć. Obraz Benjamina Vautier, zwanego Benem, wypełnia po prostu napis: „J'ai honte d'être ici pour me faire voir" („Wstyd mi być tutaj, żeby mnie oglądano"). Chociaż to także jest uczucie.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

MIŠA GRĆAR

Kino jugosłowiańskie znalazło się na rozdrożu: czy powróci do dawnego modelu filmów wojennych i partyzanckich, czy też rozpocznie na nowo porachunki ze współczesnością? Nasz korespondent rozważa szanse filmowców znad Adriatyku.

Próba amatorów
„Zespołowa gra"

WOJENNA NOSTALGIA I EKSPERYMENTY

Sonda socjologów
„Brzemię"

Doroczny, dziewiętnasty z kolei, festiwal filmów jugosłowiańskich w Puli zakończył się wprawdzie przed kilku tygodniami, ale nie znaczy to, by wszystkie wyświetlane na nim filmy były już znane szerszej publiczności — poza dwunastotysięczną rzeszą widzów, która co wieczór zapełniała zabytkową arenę festiwalowego kina. Ba, nawet nie wszystkie filmy wyprodukowane pomiędzy tym a poprzednim festiwalem weszły do konkursowego programu i przeglądów sekcji informacyjnej. Oficjalnie zrealizowano w tym czasie 24 filmy, z czego 16 włączono do konkursu, a resztę do sekcji informacyjnej. Wiadomo jednak, że prócz tego powstało jeszcze kilka filmów, które nie dotarły do Puli. Jeden z nich to nowy film Želimira Žilnika „Wolność albo zguba", wyprodukowany przez firmę Neoplanta w Nowym Sadzie, która nie zgodziła się na pokazanie go w Puli. Jest to ta sama wytwórnia, w której powstał głośny film Dušana Makavejeva „W.R. czyli tajemnice organizmu", dotychczas nie wyświetlany na ekranach jugosłowiańskich, chociaż w Londynie grano go już z powodzeniem przez 8 miesięcy, a w Paryżu utrzymuje się wciąż w sześciu kinach.

Kilka pokazanych filmów łagodzi pesymistyczne nastroje, jakie mogłaby budzić cała najnowsza produkcja jugosłowiańska. Na pierwsze miejsce wysunęła się ekranizacja znanej powieści Michaila Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata" w reżyserii Aleksandra Petrovića. Petrović nie starał się być zbyt wierny tekstowi oryginału; zafrapowały go przede wszystkim epizody ukazujące bohatera podczas pracy nad sztuką o Piłacie, czarodziejskie wyczyny Wolanda i fantastyczne zdarzenia, które u Bułhakowa rozgrywają się w Moskwie 1925 roku. Oczywiście, filozoficzny i artystyczny sens, nadany przez pisarza zdarzeniom, możemy także odnaleźć w filmie, podobnie jak polemikę wokół problemów wolności i twórczości. Mistrzostwo reżyserskie Petrovića widoczne jest przede wszystkim w dramatycznym zderzaniu świata realnego z fantastycznym. Znakomitą obsadę zawdzięcza film owocnej współprodukcji belgradzkiego Dunav-Filmu z rzymskim Euro-Internazionale. Mistrza gra Ugo Tognazzi, Małgorzatą jest Mimsy Farmer, a Wolandem — francuski weteran, Alain Cuny; poza tym — cała plejada aktorów jugosłowiańskich. Petrović zasłużenie zdobył tym filmem Grand Prix, a Bata Živojinović, grający rolę Korowiewa (i występujący także w pięciu innych festiwalowych filmach), otrzymał nagrodę za najlepszą kreację męską. Krytycy z niecierpliwością oczekują teraz możliwości porównania „Mistrza i Małgorzaty" z „Piłatem i innymi" Wajdy, który również oparł swój film na motywach Bułhakowa.

Korespondencja własna z Jugosławii

Film Petrovića jest pod wieloma względami utworem wyjątkowym, bowiem większość reżyserów jugosłowiańskich powraca znów do wypróbowanej tematyki wojennej. Nie nawiązują jednak do tendencji panujących w naszych filmach przed kilku laty, gdy wojna była raczej tłem dla

ludzkich dylematów, ukazując bohaterów w sytuacjach szczególnych: wystawiano ich na trudne próby moralne, często rozstrzygane niejednoznacznie. Realizatorzy wolą, zdaje się, wracać do nieskomplikowanego modelu, który pojawił się zaraz po wyzwoleniu: wojna traktowana tu jest jako starcie sił dobra i zła, a batalistyka przypomina styl westernowy.

Specjalistą w tej dziedzinie jest Hajrudin Krvavac, którego filmy — kosztowne, pełne dynamiki, solidne warsztatowo — znajdują oddźwięk u bardzo szerokiej widowni. Jego „Most" wyświetlany był w ponad czterdziestu krajach. W tym roku film Krvavaca „Walter broni Sarajewa" zainaugurował festiwalowe przeglądy. Jest to partyzancka historia, rozgrywająca się w Bośni pod koniec wojny. Film nieźle się ogląda, ale to wszystko, co można o nim powiedzieć.

W tym kręgu tematycznym bardziej podobał się film „Jak umierać" w reżyserii Miki Stamenkovića, zrealizowany w języku albańskim w autonomicznym okręku Kosowo. Jeden z jego głównych walorów to specyfika miejscowego folkloru i obyczaju, a zwłaszcza nie spotykane chyba nigdzie indziej poczucie honoru i godności, cechujące członków tej niewielkiej wspólnoty etnicznej, która dzielnie walczyła z włoskim okupantem o swoje prawo do życia.

Macedońska wytwórnia zaprezentowała dwa filmy poruszające temat walk z Bułgarami. Chorwacki reżyser Vatroslav Mimica zrealizował dla tej wytwórni film „Macedońska część piekła", łączący wątki dokumentalne z fikcją, a czołowy macedoński reżyser, Branko Gapo, przedstawił dramat „Strzał". Obydwa utwory są konwencjonalne, z tym, że w „Strzale" dominują sceny pełne okrucieństw.

A oto tytuły dalszych filmów wojennych: „Gwiazdy są oczyma wojownika" Tori Jankovića, „Dziewczyna z Kosmaju" Dragovana Jovanovića i „Pierwszy oddział ze Splitu" Vojdraga Berćića. Niewiele da się o nich powiedzieć; może tylko w filmie Jankovića jest kilka ujmujących sekwencji. Tylko ten reżyser przedstawił w tym roku aż dwa filmy. Jego „Dzień dłuższy niż rok" opowiada o trzęsieniu ziemi w Banjaluce i dramatach ludzkich na tle tej katastrofy żywiołowej. Połączenie dokumentu z historią więźniów, którzy — zwolnieni na jeden dzień — niosą pomoc ludziom, a potem wracają za kraty, wypadło nazbyt sztucznie.

Filmy „Śladem czarnowłosej dziewczyny" Zdravko Randića i „I Bóg stworzył tawernianą śpiewaczkę" Jovana Živanovića poruszają współczesne tematy obyczajowe: mówią o dziewczętach balansujących na skraju uczciwego życia i prostytucji; stawiają przy tym pytanie, czy jest to wynikiem inklinacji bohaterek czy też warunków życia i wpływu otoczenia. Natomiast film, który pokazuje kobietę „jakby wziętą z życia", to „Żywa prawda" młodego debiutanta Tomislava Radića. Rzecz zrealizowana jest w stylu „cinéma-vérité", bliższym jednak szkole nowojorskiej niż francuskiej; wyczuwa się w nim pokrewieństwa z wczesnym Cassavetesem, ale także sporo nowatorstwa. Ukazując portret trzydziestoletniej kobiety z jej zaprzepaszczoną karierą aktorską, film odznacza się świeżością w improwizowaniu sytuacji i pomysłach montażowych. Komisja selekcyjna, a zarazem jury festiwalu, uczyniło Radićowi krzywdę, kwalifikując „Żywą prawdę" do sekcji informacyjnej i pozbawiając twórcę możliwości ubiegania się o nagrodę. W trakcie festiwalu okazało się jednak, że kreacja Božidarki Frajt w tym filmie tak dalece przewyższa interpretację wszystkich innych aktorek, że jury musiało ustąpić przed protestami krytyków i przyznać jej nagrodę za najlepszą rolę kobiecą. Złamano wprawdzie regulamin, co w historii tej imprezy jest faktem bez precedensu, ale tegoroczne jury było niemal bez przerwy atakowane za swe decyzje. Zasiadali w nim reprezentanci różnych profesji z wyjątkiem... krytyków filmowych.

Także film Baty Čengića „Sceny z życia przodownika pracy" niesłusznie znalazł się w sekcji informacyjnej, bo ktoś dostrzegł w nim „wątpliwe implikacje polityczne". W rzeczywistości jest to krótka, choć nie pozbawiona ostrości, historia, która zaczyna się po wyzwoleniu, gdy bohater bije rekordy wydobycia węgla, a kończy dziś, gdy jego trud jest już zapomniany, a on żyje w osamotnieniu. Film robi duże wrażenie, podobnie jak „Brzemię" Vuka Babića — przejmujący obraz życia wsi, którą masowo opuszczają młodzi ludzie. „Brzemię" ma także charakter socjologicznej sondy, próbując wyjaśnić zjawisko samobójstw młodych ludzi w Wojwodinie.

Lżejsze gatunki reprezentują: komedia z życia młodzieży „Gdy przychodzi lew" Bostjana Hladnika, utrzymana w tonie bezpretensjonalnej farsy, oraz „Zespołowa gra" Srdana Karanovića, który eksperymentuje z młodymi ludźmi pragnącymi wystąpić przed kamerą w określonych rolach. Gra polega na tym, że kandydaci opowiadają o swych potencjalnych bohaterach, a reżyser bierze to za punkt wyjścia do inscenizowania bardzo zabawnych historii. Jeszcze bardziej interesujący okazał się eksperymentalny film Miśy Radijevovića „Bez" (trzeba to rozumieć jako „Bez słów"). W kilkudziesięciu krótkich sekwencjach aktor Dragan Nikolić odtwarza pogłębiającą się alienację młodego człowieka. Eksperyment jest bardzo udany, reżyser wykazał doskonałe opanowanie środków filmowych. Za nie mniej ciekawą próbę trzeba uznać film słoweńskiego debiutanta Rajko Ranfla „Martwy statek", w którym temat niemożności uczuciowego porozumienia ludzi między sobą został przekonywająco rozegrany z pomocą dwojga zaledwie aktorów. Natomiast zawiódł tym razem Purisa Džordžević, którego sentymentalny „Deszcz" jest tylko słabym echem „Damy z pieskiem" Czechowa.

Osobne omówienie warto będzie poświęcić filmowi Jurija Iljenki „Życie na przekór", zrealizowanemu we współprodukcji radziecko-jugosłowiańskiej. W tej historii czarnogórskiego władyki Petara I odnaleźć można wszystkie cechy stylu „szkoły Paradżanowa".

Tak więc kino jugosłowiańskie nie ma w tym sezonie do zanotowania takich sukcesów, jak przed kilku laty. Trzeba jednak zwrócić uwagę na pojawienie się kilku młodych debiutantów, których prace stanowią — być może — zapowiedź nowych sukcesów i ponownego przypływu dobrej koniunktury filmowej nad Adriatykiem.

MIŠA GRČAR

Sukces mistrzów
„Mistrz i Małgorzata" — Ugo Tognazzi

plamy na ekranie

EGIPSKIE CIEMNOŚCI W TECHNICOLORZE

„Ziemię faraonów" z 1955 roku podpisują nazwiska szacowne: reżyser Howard Hawks, scenarzysta William Faulkner. Film interesuje dlatego, że uznano go powszechnie za tzw. pomyłkę twórczą, a Hawks samozdezawuował się, powiadając po ośmiu latach, że nakręcił go tylko po to, aby wykorzystać technicolor. Howard Hawks należy do samorodnych geniuszy kina; jego filmy gangsterskie i westerny figurują we wszelkich antologiach (że dalej jest w formie, świadczy o tym „Rio Lobo" z Johnem Waynem), a jego razowy talent upodobniam do talentów pisarzy epickich. Hawks jest jak drzewo, są tu gałęzie zmurszałe i konary wspaniałe, ale ominąć go nie sposób. Robin Wood w monografii o nim — przepisuję z „Filmowego Serwisu Prasowego", wzorem naszych dziennikarzy filmowych — pisze: „Ziemię faraonów" uznać można za negatywną definicję geniuszu Hawksa: potwierdza fakt, że sztuka jego żyje nie w warstwie idei i tematów, ale w konkretnym procesie inscenizacji: gdzie aktor i postać stają się jednym".

W istocie, reżyser ten nigdy nie próbował filozofować, nie medytował nad kondycją ludzką, nie rozszczepiał włosa na czworo, tylko ukazywał ludzi w działaniu, w bezpośrednim starciu z oporną rzeczywistością. Był przy tym nieodrodnym synem „epoki Hollywoodu", co brzmi może wysoce niejasno dla historyka kina. Nie idzie tu jednak o umiejscowienie czasowe, lecz o pewną aurę i sposób spojrzenia na uludną istotę kina. Można by powiedzieć metaforycznie, że najpierw powstał Hollywood, a dopiero potem kinematografia stała się nowoczesną wytwórnią mitów, kino zaś nabrało znaczeń społecznych. Może to jest stwierdzenie świętokradcze dla zwolenników kina jako sztuki, nie wiem. Wielki jarmark uludy musiał jak przez wyżymaczkę przejść przez wielką produkcję, aby stać się przemysłem o zasięgu socjalnym.

„Tematyczna" geneza „Ziemi faraonów" jest jasna — szło o ukazanie budowy piramidy Cheopsa i fascynację współdziałaniem mas ludzkich — zobaczył ją jednak reżyser w oślepiającym świetle wielkiego widowiska. „Temat" nadal żyje, poza tym pozostał jednak tylko oleodruk, na dodatek w spłowiałym technicolorze, bo nawet nie jest to bryk historyczny. Ów motyw gigantycznego trudu ludzkiego, budowy zrodzonej z wiary w „przyszłe życie", budowy, której spoiwem stały się z biegiem czasu krew i łzy, która pochłonęła ofiary, gdyż wiara wyparowała, a pozostał tylko świst niewolniczych batów, ów motyw, powiadam, ratuje ten film od zupełnej degrengolady.

Hawks przyznał się po latach, że mając ów temat wspólnie z Faulknerem — nie wiedzieli co z tym fantem począć. Intryga w duchu „egiptologii stosowanej" nie niosła nic, co by mogło być wartościowe: intrygantka, skarb, archetyp złota etc. Nie stanowiło to, bo stanowić nie mogło, żadnej dźwigni. Dlatego z „Ziemi faraonów" wynika pewna nauka dla innych: nie należy nigdy zaczynać od tematu, tylko od pomysłów konkretnych, od tego, że chce się opowiedzieć jakąś historię ludzką. Nie rozpoczyna się od wypreparowanego konstruktu, tylko od sytuacji.

„Ziemia faraonów" jest filmem bardzo charakterystycznym z punktu widzenia psychologii porażki artystycznej (i dlatego jest to do dziś utwór tak zajmujący). U jej źródeł tkwi tutaj nieosobisty stosunek do tematu; Hawks nie miał w gruncie rzeczy „żadnej sprawy" z tą egipską historyjką. Jego wielkość polega na tym, że po latach przyznał się do tego, jak się przyznaje do nieudanego dziecka. Gdyż wie, że egipskie ciemności czekają na każdego artystę, jeśli nieopatrznie zawierzy mirażowi tematu. A egipskie ciemności pozostają egipskimi ciemnościami nawet w technicolorze.

P.S. W „Kierunkach" pan Janusz Zatorski z ikrą odpowiada na prztyczka, jakiego mu zadałem w jednym z ostatnich felietonów. Okazuje się, że jak kogoś dotknąć, to można nawet jakiś interesujący ton wydobyć. Panie Januszu, niech Pan nie piszę o filmie, niech Pan się stara denerwować i pisywać gazetowe polemiki.

KRZYSZTOF MĘTRAK

„ADALEN 31" (Szwecja). Rekonstrukcja historycznych wydarzeń, kronika strajku szwedzkich portowców. Film daleki od tradycji „Germinalu", pokrytego węglowym pyłem i cuchnącego przepoconą odzieżą.

„ŁATWA DROGA" (NRF). Młode kino zachodnioniemieckie zdaje się zapominać, że co by nie powiedziano o świecie, jego mechanizmach, niepokojach światopoglądowych, musi to być opowieść zaskakująca i zachęcająca do głębszej refleksji.

„WATERLOO" (ZSRR — Włochy). Prezentuje racje obu walczących stron, dochowuje wierności historii, oskarża wojnę.

„JASKOLKI" (Węgry). Pociąg jadący z prowincji do metropolii wiezie dziewczyny ciekawe świata i nowych wrażeń. Kilka zabawnych scen, w których znana doskonale rzeczywistość uległa artystycznej, niemal surrealistycznej interpretacji.

„BALLADA O CABLE'U HOGUE'U" (USA). Dziki Zachód w czasach, kiedy dyliżans nie był już jedynym środkiem komunikacji, a pierwsze automobile zaczęły straszyć ludzi i narowić konie. Mit, który nie lęka się prawdy i historii.

Nasi recenzenci pisali...

„WIELKA NADZIEJA BIAŁYCH" (USA). Budujące twierdzenie, że Murzyn to także człowiek, ale film pełen mdłej filantropii i poczciwego poklepywania po czarnym ramieniu.

„DAWID COPPERFIELD" (Wielka Brytania). Delbert Mann postawił Dickensowskiego bohatera, przyodzianego w strój wiktoriański, nad brzegiem morza i kazał mu wspominać przeszłość w urywkowych obrazkach, bez odrobiny stylowości.

„ŚLEDZTWO W SPRAWIE OBYWATELA POZA WSZELKIM PODEJRZENIEM" (Włochy). Ostre oskarżenie „establishmentu" dzisiejszych Włoch. Za dużo jednak hitchcockowskiego efektu, za mało racjonalnych uzasadnień.

Panie Redaktorze!

W numerze 34 FILMU zamieszczony został list p. Tadeusza Wójcika, krytykujący działalność Dyskusyjnego Klubu Filmowego „Iksik". W liście tym zamieszczono wiele wiadomości nieprawdziwych.

Nieprawdą jest, że program DKF „Iksik" oparty jest wyłącznie na filmach przedpremierowych. W każdym miesiącu wyświetlany jest przynajmniej jeden film archiwalny. I tak w kwietniu pokazany został „Brzask" Marcela Carné, w maju — „Asfaltowa dżungla" Johna Hustona, w czerwcu — „Złodzieje rowerów" Vittorio De Siki. W programie klubowym znajdują się wszystkie filmy z puli specjalnej DKF; mała liczba zakupów do tej puli jest już niezależna od klubu.

W prelekcjach wygłaszanych przed filmami (a nie odczytywanych z kartki) członkowie klubu informowani są o tym, czy film pochodzi z Filmoteki Polskiej, z puli specjalnej, czy też jest to pokaz przedpremierowy. Dodatkowo organizowane są projekcje filmów schodzących z ekranów oraz filmów telewizyjnych, połączone z dyskusjami z reżyserami; przykłady z ostatnich miesięcy to: „Dekameron" — i spotkanie z Janem Budkiewiczem oraz „Bariery dźwięku" — i spotkanie ze Zbigniewem Kuźmińskim.

Jeszcze jedną formą pracy DKF „Iksik" są organizowane corocznie ogólnopolskie seminaria filmowe w Wiśle, w których bierze udział kilkudziesięciu członków naszego klubu.

Drugą sprawą denerwującą p. Wójcika jest powtarzanie filmów, prezentowanych na seansach DKF i w programie kina studyjnego. Pretensje kierowane pod adresem DKF-u są co najmniej dziwne: czyż można rezygnować z prezentacji w klubie jakiegoś interesującego filmu tylko dlatego, że będzie on wyświetlany później na seansie studyjnym czy na normalnym seansie kinowym? Projekcja niezwykle ciekawego filmu „Cienie zapomnianych przodków" po wcześniejszym pokazie dla członków TPPR potwierdziła, że film ten zdecydowanej większości członków klubu był nie znany.

Na zebraniach Rady Klubu chętnie widziani są wszyscy zainteresowani sprawami klubowymi, o czym wielokrotnie informowano. Pan Wójcik nie zgłosił jednak chęci pomocy Radzie Klubu, lecz ogłosił w FILMIE szereg zmyślonych informacji — w jakim celu? Zamieszczanie tego typu nieprawdziwych wiadomości jest bardzo krzywdzące dla klubu, dla działaczy poświęcających cały swój wolny czas pracy społecznej.

Wiceprzewodniczący
BOGDAN MOZDZIERZ

FILM pisał przed 25 laty...

Nr 25 z dnia 15 września 1947 (dwutygodnik). Z artykułu Karola Borowskiego „O współpracę ludzi teatru i filmu": „Dlaczego reżyser teatralny jest niewidzialnym gościem w polskim filmie? Dlaczego propozycje rzucone przez kogoś, kto trzeźwo patrzy w przyszłość i myśli o rozwoju polskiego filmu, propozycja której celem jest powołanie do współpracy reżysera teatralnego, budzi wątpliwości, a nawet dość często spotyka się ze wzruszeniem ramion? Czy reżyser teatralny nie oddałby kinematografii dużych usług, gdyby rzetelnie go zainteresowano nie tylko tematem, ale skierowano do filmu z myślą o jego roli społeczno-narodowej, ale nie wyłącznie rozrywkowo-sensacyjnej? Przyszła wojna, przyszły nowe czasy. Produkcja filmowa już nie jest w rękach przedsiębiorców, przeszła w ręce państwa. Może wreszcie teraz nadeszła chwila, kiedy odpowiedzialne czynniki zainteresują się reżyserem teatralnym i skoordynują jego pracę z pracą realizatora filmowego".

Wiadomości z kraju: „Na tegoroczny festiwal filmowy w Cannes, który odbędzie się w dniach 16 — 18 bm., Polska wysyła jedynie krótkometrażowy reportaż pt. „Powódź". Mamy nadzieję, że w roku przyszłym będzie już mógł być wyświetlany w Cannes któryś z realizowanych obecnie polskich filmów pełnometrażowych".

Z wywiadu z Janem Kurnakowiczem: — „Jakiego typu aktor jest najbardziej dla filmu pożądany? — W każdym razie nie tzw. amant filmowy — salonowy mydlek, który by swą urodą musiał pokrywać braki w psychologicznej interpretacji roli. Film nasz musi zerwać z przedwojennym szablonem. Ideałem młodego aktora filmowego winien być amant charakterystyczny, który potrafi odtwarzać prawdziwe, wzięte z życia postaci".

Recenzje: „Trudno jest zdecydować się komu przypisać główną zasługę, że francuski film „Barykeczka" w reżyserii Christian Jaque'a wypadł tak interesująco. Co prawda odczytując nazwiska autorów i wykonawców można było spodziewać się dobrego filmu. Ten głęboko i poważnie antyniemiecki utwór ma wszystkie walory, które od wielu lat reprezentuje najlepsza klasa kinematografii francuskiej".

Przegląd zagraniczny: „Gwiazda włoska, która niedwuznacznie współpracowała z reżimem faszystowskim, Alida Valli, została wyłowiona we Włoszech przez amerykańskich kapitalistów filmowych, którzy przeczuwając niezłe dochody z jej filmów postarali się o jej wybielenie i zrobili z niej «ofiarę faszyzmu»". „Wobec tego, że film «Monsieur Verdoux» nie odniósł spodziewanego sukcesu, Charlie Chaplin zapowiedział, że zrywa zupełnie ze swym dotychczasowym stylem filmowym, jak i z typem «małego włóczęgi». Przygotowuje natomiast dwie komedie, w których nie będzie żadnych akcentów politycznych czy społecznych. Czyżby wystraszył się nagonki prasy amerykańskiej?".

Odpowiedzi redakcji: „Wieśka. — Jadzia Andrzejewska żyje i wystąpiła w jednym filmie, nakręconym na emigracji pod reżyserią Waszyńskiego i Toma". ● „Chairette. — Nous n'avons pas entendu de la mort de Sonia Henie, a moins que sa serait passé tout à fait dernièrement".

IDZIEMY DO KINA

KAJDANKI

(Lisice)

Scenariusz: **Mirko Kovač i Krsto Papić**
Reżyseria: **Krsto Papić**
Zdjęcia: **Vjencesiav Oreśković**
Muzyka: **Miljenko Prohaska, Silvije Glojnarić i Boško Petrović**
Wykonawcy: Ante — **Fabijan Šovagović**, Višnja — **Jagoda Kaloper**, Andrija — **Adam Čejvan**, Todor — **Zaim Muzaferija**, Spiro — **Ilija Ivezić**, Kazim — **Fahro Konjohodžić**, obłąkany — **Ivica Vidović**.
Produkcja: Jadran Film (Jugosławia) — 1970.

Laureat festiwalu w Puli przed dwoma laty. Niewielka podgórska wieś w roku 1948, określanym w Jugosławii jako rok „niespokojny". Forma ludowej tragedii służy tu głębokim refleksjom na temat władzy, jej okrucieństw i wynaturzeń, a także — na temat głębokich konsekwencji psychicznych, jakie te okrucieństwa wywołują w małej i pozornie zwartej społeczności. Piękny i mądry film.

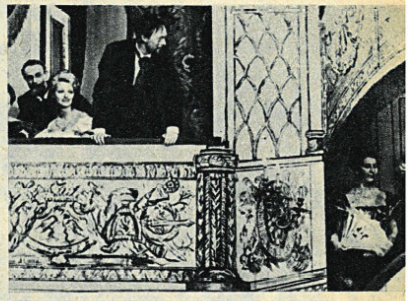
Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

TEMAT NA NIEWIELKIE OPOWIADANIE

(Sjużet dla niebolszogo rasskaza)

Scenariusz: **Leonid Malugin**
Reżyseria: **Siergiej Jutkiewicz**
Zdjęcia: **Naum Ardasznikow**
Muzyka: **Rodion Szczedrin**
Wykonawcy: Antoni Czechow — **Nikołaj Grińko**, Lika Mizinowa — **Marina Vlady**, siostra Czechowa Masza — **Ija Sawwina**, brat Aleksander — **Rolan Bykow**, rodzice — **Aleksandra Panowa** i **Ewgienij Lebiediew**, Potapienko — **Jurij Jakowlew**, petersburski urzędnik, Kurbatow — **Władimir Osieniew**, malarka Owczinnikowa — **Jekaterina Wasiliewa**, kupiec Gribow, pacjent Czechowa — **Siergiej Kułagin**.
Produkcja: Mosfilm-Télcia-Film (ZSRR — Francja) — 1969.

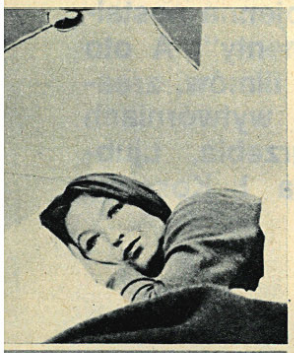
„Czym jest życie każdego z nas? Tematem na niewielkie opowiadanie" — tak brzmi cytat z „Czajki", sztuki Czechowa. Akcja filmu koncentruje się wokół dnia teatralnej premiery „Czajki", której treść miała bezpośredni związek z osobistymi przeżyciami pisarza. Jak wiadomo, prototypem postaci Niny Zarecznej była Lika Mizinowa — wielka, niespełniona miłość Czechowa. Film będzie wyświetlany w kinach posiadających aparaturę 70 mm.



Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

DWIE LUB TRZY RZECZY, KTÓRE WIEM O NIEJ

(Deux ou trois choses que je sais d'elle)



Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Scenariusz (na podstawie ankiety Catherine Vimenet opublikowanej w „Le Nouvel Observateur") i reżyseria: **Jean-Luc Godard**
Zdjęcia: **Raoul Coutard**
Muzyka: motywy z **Beethovena**

Wykonawcy: Juliette — **Marina Vlady**, Marianne — **Anne Duperey**, mąż Juliette — **Roger Montsoret**, Roger — **Jean Narboni**, Christophe — **Christophe Bourseiller**, Solange — **Marie Bourseiller**, John Bogus — **Raoul Lévy**, Gérard — **Joseph Gerhard**, dziewczyna w wannie — **Helena Bielicic**, inkasent — **Robert Chevassu**, długowłosy młodzieniec — **Yves Beneyton**, pisarz — **Jean-Pierre Laverne**, uczennica — **Blandine Jeanson**, Bouvard — **Claude Miler**, Pécuchet — **Jean-Patrick Lebel**, dziewczyna w kawiarni — **Juliet Berto**, kobieta przy grze mechanicznej — **Helen Scott**, kobieta i mężczyzna w garażu — **Anna Manga** i **Benjamin Rosette**.
Głos narratora — **Jean-Luc Godard**.

Produkcja: Anouchka Films — Argos — Les Films du Carrosse — Parc Film (Francja) — 1966.

*

17 sierpnia 1966 roku. Jeden dzień z życia nowoczesnej dzielnicy mieszkaniowej Paryża. Korzystając z materiałów ankiety socjologicznej, Godard odsłania za fasadą wysokiego standardu i udogodnień socjalnych istnienie prostytucji. Film, oceniany kontrowersyjnie przez krytykę zachodnią, wchodzi na ekrany naszych kin studyjnych i dyskusyjnych klubów filmowych. Barwa, szeroki ekran.

MŁYNARCZYK I KOTKA

(Der arme Müllerbursche und das Kätzchen)

Scenariusz (według baśni Braci Grimm) i reżyseria: **Helmut Barkowsky** i **Lothar Barke**
Zdjęcia: **Helmut Krahnert**
Muzyka: **Gerd Schlotter**
Opracowanie plastyczne: **Heinz Münster**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Romuald Drobaczyński**
Produkcja: DEFA — Studio für Trickfilme (NRD) — 1972.

*

Barwna, rysunkowa adaptacja baśni Braci Grimm o dzielnym czeladniku młynarskim, który wyruszył w świat, aby zdobyć pięknego rumaka. Nagrodą za tę zdobycz ma być dla niego młyn należący do starego człowieka.

Dodatek: „Wakacje Colargola". Scenariusz (według **Olgi Pouchine**): **Lucjan Dembiński, Tadeusz Wilkosz** i **Albert Barillé**. Reżyseria: **Lucjan Dembiński**. Zdjęcia: **Leszek Nartowski**. Muzyka: **Mireille**. Słowo: **Tadeusz Śliwiak** i **Lucjan Dembiński**. Kierownictwo artystyczne serii i oprawa plastyczna: **Tadeusz Wilkosz**. Produkcja: Se-Ma-For — 1972. Barwny film lalkowy.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michalek	Z. Pitera	J. Płażewski
Adalen 31	5		6	4		4	4	4	4
Ballada o Cable'u Hogue'u	5			4		4	4	5	4
Jaskółki	4	4	4		4		4	4	4
Łatwa droga	3		4				4		
Wielka nadzieja białych	5	3	3		3			3	3
Waterloo	4	3					3	3	
Świadek zaginął	3	3		3			3		
Zandarm z gór	3						3		
Kopciuszek	3								
Słoń z indyjskiej dżungli	2		2		3			4	
Dawid Copperfield	1			3	3	2	3	2	
150 na godzinę	1				2		2		

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michalek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116, Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), G. Linke (NRD), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svensk Filmindustri (Szwecja), 20-th Century Fox (USA), Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 9.IX.1972 r. Zam. 7720 A-15

INDEKS 35904

Nowości z nad Adriatyku

omawia na str. 12–13 nasz jugosłowiański korespondent w artykule „Wojenna nostalgia i eksperymenty". A oto zdjęcia z kilku filmów, zrealizowanych w wytwórniach Belgradu, Zagrzebia, Ljubljany, Sarajewa i Kosowa.

„Popołudnie bażanta"

▲ „Pierwszy oddział ze Splitu"

▼ „Jak umierać"

„Gdy przychodzi lew" — Marina Urbanc